Theodor Adorno

PRISMAS



Estudios y Ensayos

4

PRISMAS

COLECCIÓN ZETEIN-ESTUDIOS Y ENSAYOS

Primeros Títulos:

John Kenneth Galbraith
LA HORA LIBERAL

L. W. H Hull
HISTORIA Y FILOSOFIA DE LA CIENCIA

A G Papandreou
LA ECONOMIA COMO CIENCIA

Th. W. Adorno
PRISMAS. La crítica de la cultura y la sociedad

M. V. Quine
DESDE UN PUNTO DE VISTA LOGICO

Th W Adorno
NOTAS DE LITERATURA

M. V. Quine
METODOS DE LA LOGICA

Ch N. Martin
PROMESAS Y AMENAZAS DE LA ENERGIA NUCLEAR

F. L. Ganshof
EL FEUDALI MO

Luigi Einaudi
MITOS Y PARADOJAS DE LA JUSTICIA TRIBUTARIA

Marcel Brion
EL ARTE ABSTRACTO

THEODOR W. ADORNO

PRISMAS

LA CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA SOCIEDAD

Traducción de Manuel Sacristán

EDICIONES ARIEL
BARCELONA

Título original
PRISMEN
Kulturkritik und Gesellschaft

Printed in Spain
Núm. registro: 58 - 1962
Depósito legal: B. 1.033. - 1962

Impreso en los talleres de Ediciones Ariel, S. A. - Berlín, 46-50 - Barcelona

ÍNDICE

LA CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA SOCIEDAD

Expresiones como "crítica de la cultura" o "crítica cultural", y, sobre todo, su común adjetivo "crítico-cultural", tienen que molestar a todo aquel que esté acostumbrado a pensar con el oído y no sólo por ser, como "automóvil", un feo compuesto de étimos griegos y latinos, sino, principalmente, por sugerir una contradicción flagrante. Al crítico cultural no le sienta la cultura, pues lo único que debe a ésta es la desazón que le procura. El crítico cultural habla como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estadio histórico; sin embargo, él mismo participa necesariamente de esa entidad por encima de la cual se imagina egregiamente levantado. La insuficiencia del sujeto que en su innecesariedad y limitación pretende juzgar del poder del ser —esa insuficiencia del sujeto siempre flagelada por Hegel para servir a su apología del orden dado— resulta insoportable cuando el propio sujeto, hasta en su más íntima estructura, es fruto de la mediación del concepto mismo al que se enfrenta como sujeto independiente y soberano. Pero, por su contenido, la desmesura de la crítica de la cultura no se cifra tanto en una falta de respeto por lo criticado cuanto en su secreto, orgulloso y ofuscado reconocimiento. Casi inevitablemente da el crítico cultural la impresión de que él sí posee la cultura que se desprende de la existente. La vanidad del crítico se suma a la de la cultura: incluso en el gesto acusatorio mantiene el crítico enhiesta, incuestionada y dogmática, la idea de cultura. El crítico desplaza la dirección del ataque. Donde hay desesperación y vida inadecuada descubre hechos puramente espirituales, la manifestación de un estado de la conciencia humana, indicio de una decadencia de la norma de cultura. Insistiendo en ello, la crítica cae en la tenta-

ción de olvidar lo indecible, en vez de intentar, con toda la impotencia que se quiera, que se proteja al hombre de ese indecible.

La actitud del crítico cultural, gracias a la diferencia o distancia a que se coloca del mal y el desorden imperantes, le permite pasar teoréticamente por encima de éstos, aunque a menudo no consiga sino quedarse tras ellos. Lo que hace el crítico es articular la diferencia o distancia en el mismo dispositivo cultural que pretendía superar y que precisamente necesita de esa distancia para tomarse por cultura. El no juzgarse nunca lo suficientemente distinguida forma parte de las pretensiones de la cultura a la aristocracia y a la distinción, y con esas pretensiones se dispensa la cultura de someterse a la piedra de toque de las condiciones materiales de la vida. La hipertensión de la pretensión cultural, inmanente, sin duda, al movimiento del espíritu, aumenta la distancia a aquellas condiciones vitales materiales, en la medida misma en que va haciéndose cuestionable la dignidad de esa sublimación cuando se tienen en cuenta tanto la realización material posible como el amenazador aniquilamiento de innumerables seres humanos. El crítico cultural convierte en privilegio suyo esa aristocrática distinción de la cultura, pero destruye su legitimación al cooperar con ella en calidad de chinche pagada y honrada. Esto afecta sin duda al contenido de la crítica. Incluso el despiadado rigor con que la crítica enuncia la verdad acerca de la conciencia insincera sigue sujeto a la órbita de la misma entidad combatida cuyas manifestaciones contempla. Todo aquel que juega la carta de la superioridad respecto de algo tiene que sentirse siempre al mismo tiempo como miembro del edificio en cuyo último piso se encuentra. Si se hiciera la historia de la vocación del crítico en la sociedad burguesa, del crítico que ha llegado finalmente a crítico de la cultura, se descubriría sin duda en el origen un elemento usurpatorio del que Balzac, por ejemplo, podía tener aún conciencia. Los críticos profesionales eran ante todo "informadores": daban una orientación para moverse en el mercado de los productos espirituales. Por gracia de ese trabajo conseguían a veces cierta profunda comprensión de la cosa, pero seguían siendo, en definitiva, agentes del tráfico espiritual, de acuerdo, si no con todas

las mercancías del mismo, sí al menos con toda la esfera como tal. Hoy siguen conservando huella de ello, incluso cuando han abandonado el papel de agentes. El que se les confiara el papel de expertos y luego el de jueces fue económicamente inevitable, pero además, casualmente, adecuado a la cosa misma. La agilidad que les proporcionaba posiciones de privilegio en la competencia —posiciones de privilegio porque, una vez alcanzadas, el destino de lo juzgado dependía ampliamente de su voto— suscita una apariencia de justificación técnica del juicio. Deslizándose hábilmente por todos los huecos y ganando en influencia con la difusión de la prensa, los críticos consiguieron la autoridad que su profesión finge preexistente. La petulancia del crítico se debe a que en las formas de la sociedad competitiva, en la que todo ser es ser accidental, ser para otra cosa, el crítico mismo se mide exclusivamente por su éxito en el mercado y es, por tanto, él mismo un producto del mercado. El conocimiento serio de las cosas y problemas no fue lo primario, sino, a lo sumo, producto secundario del éxito de agente en el mercado, y cuanto más carece el crítico de ese conocimiento objetivo, tanto más intensamente lo sustituye con pedantería y conformismo. Cuando en su mercadillo de la confusión —el arte— los críticos llegan a no entender una palabra de lo que juzgan y se rebajan gustosamente de nuevo a la categoría de propagandistas o censores, se consuma en ellos la inicial insinceridad de su industria. El privilegio de que disfrutan por lo que hace a la información y a la posibilidad de tomar posición les permite enunciar sus opiniones como si fueran la objetividad misma. Pero se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento. Los críticos ayudan también a tejer el velo.

El concepto de la libertad de opinión y expresión, incluso el de la libertad espiritual en la sociedad burguesa, concepto en el que se basa la crítica de la cultura, tiene su propia dialéctica. Mientras se liberaba de la tutela teológico-feudal, el espíritu, a causa de la progresiva socialización de todas las relaciones entre los hombres, sucumbió crecientemente a un anónimo control ejercido por las circunstancias dominantes, control que no sólo se le impuso externamente, sino que se introdujo en su estructura inmanente. Aquellas circunstancias se imponen en el espí-

ritu autónomo tan despiadadamente como se impusieron antes en el espíritu atado a los órdenes heterónomos. No sólo se dispone el espíritu a su propio tráfico y compraventa en el mercado, reproduciendo así, él mismo, las categorías sociales dominantes, sino que, además, se va asemejando objetivamente a lo dominante incluso en los casos en que, subjetivamente, no llega a convertirse en mercancía. Las mallas del todo van enlazándose, cada vez más estrechamente, según el modelo del acto de trueque. La conciencia individual tiene un ámbito cada vez más reducido, cada vez más profundamente preformado, y la posibilidad de la diferencia va quedando limitada *a priori* hasta convertirse en mero matiz en la uniformidad de la oferta. Al mismo tiempo, la apariencia de libertad hace que la reflexión sobre la propia esclavitud sea mucho más difícil de lo que lo era cuando el espíritu se encontraba en contradicción con la abierta opresión; así se refuerza la dependencia del espíritu. Todos esos momentos, junto con la selección social de los portadores del espíritu, tienen como resultado la involución de éste. La responsabilidad del espíritu se convierte en una ficción, según la tendencia predominante en la sociedad. El espíritu no desarrolla más que el momento negativo de su libertad, la herencia del estadio sin plan y monádico, la irresponsabilidad. Aparte de eso, va adhiriéndose cada vez más apretadamente, como ornamento, a la estructura de la que pretende destacarse. Las invectivas de Karl Kraus contra la libertad de prensa no deben, seguramente, tomarse al pie de la letra: invocar seriamente a la censura contra los escribidores cotidianos sería lo mismo que querer expulsar al diablo con la ayuda de Belcebú. Pero, en cambio, seguramente la estupidización y la mentira que florecen bajo la protección de la libertad de prensa son algo mucho más importante que mero accidente en el decurso histórico del espíritu: son los estigmas de la esclavitud a que llegó al liberarse de la vieja tutela, los estigmas de la falsa emancipación. En ningún sitio se manifiestan esos estigmas tan claramente como en el lugar en que el espíritu roe la propia cadena: en la crítica. Cuando los fascistas alemanes excomulgaron la palabra "crítica" y la sustituyeron por el aguado concepto de "consideración del arte", lo hicieron sin duda exclusivamente movidos por el tangible interés del estado

autoritario, temeroso del *pathos* del Marqués de Posas incluso en la burda petulancia de los críticos y colaboradores periodísticos. Pero la satisfecha barbarie que exigía la supresión de la crítica, la irrupción de la horda salvaje en el coto del espíritu, reprimió sin sospecharlo una cosa con su igual. En la bestial pasión de las camisas pardas contra los criticastros no alienta sólo la envidia a una cultura odiada porque les excluye, ni tampoco el mero resentimiento contra el que ejerce el derecho de decir aquello negativo que ellos querían suprimir. Lo decisivo es que el soberano gesto del crítico finge ante los lectores una independencia que no tiene y reclama una misión rectora incompatible con su propio principio de la libertad espiritual. Esto es lo que excitó a sus enemigos. El sadismo de éstos fue característicamente excitado por la debilidad, sutilmente disfrazada de fuerza, de aquellos cuya dictatorial gesticulación habría sido tan gustosamente imitada por los posteriores dominadores. Sólo que los fascistas sucumbieron a la misma ingenuidad que los críticos, a saber, a la fe en la cultura como tal, representada para ellos por determinadas ostentaciones y mitos aprobados. Los fascistas alemanes se sintieron médicos de la cultura, y le extirparon el aguijón de la crítica. Con ello no sólo la rebajaron al nivel de la manifestación oficial, sino que, además, mostraron desconocer lo íntimamente que, para bien y para mal, están imbricadas crítica y cultura. La cultura no es verdadera más que en sentido crítico-implícito, y el espíritu, cuando lo olvida, se venga de sí mismo en los críticos que él mismo cría. La crítica es un elemento inalienable de la cultura, en sí misma contradictoria; y con toda su inveracidad es la crítica tan verdadera como la cultura es falaz. La crítica no daña porque disuelva —esto es, por el contrario, lo mejor de ella—, sino en la medida en que obedece con las formas de la rebelión.

La complicidad de la crítica cultural con la cultura no se debe meramente a la ideología del crítico. Más bien es fruto de la relación del crítico con la cosa que trata. Al convertir la cultura en su objeto vuelve a objetivarla. Pero el sentido propio de la cultura es precisamente la suspensión de la cosificación. En cuanto la cultura se cuaja en "bienes culturales" y en su repugnante racionalización filosófica, los llamados "valores culturales", peca contra su *raison d'être*. En la destilación

de esos valores —que no en vano recuerdan el lenguaje de la mercancía— se entrega a la voluntad del mercado. En el mismo entusiasmo por las grandes culturas exóticas vibra el entusiasmo por la exótica pieza rara en la que se puede invertir dinero. Cuando la crítica cultural, hasta Valéry, se mantiene en el terreno del conservadurismo, se orienta secretamente por un concepto de cultura que apunta a una firme propiedad, independiente de oscilaciones coyunturales y propia de la era del capitalismo tardío. Ese concepto se presenta como libre de toda relación con formaciones históricas determinadas, y como capaz de dar seguridad en medio de la dinámica universal. Modelo del crítico cultural es el coleccionista que sopesa y valora, casi en tanta medida como el crítico de arte. La crítica de la cultura recuerda siempre el gesto del que regatea, o el del especialista que discute la autenticidad de una pintura o la coloca entre las obras menores del maestro. Hay que discutir la mercancía, para conseguir más por lo mismo. Como estimador, el crítico cultural se halla indiscutiblemente inmerso en una esfera manchada por los "valores" culturales, incluso cuando el crítico lucha celosamente contra la mercantilización de la cultura. En su misma actitud contemplativa respecto de la cultura hay un examinar, juzgar, pesar, elegir: esto le va, rechaza aquello. Su misma soberanía, la pretensión de poseer un saber profundo del objeto y ante el objeto, la separación de concepto y cosa por la independencia del juicio, lleva en sí el peligro de sucumbir a la configuración-valor de la cosa; pues la crítica cultural apela a una colección de ideas establecidas y convierte en fetiches categorías aisladas como espíritu, vida, individuo.

Pero su fetiche supremo es el concepto de cultura como tal. Ninguna auténtica obra de arte, ninguna verdadera filosofía se ha agotado nunca —ha agotado nunca su ser-en-sí— en sí misma. Siempre han estado en relación con el real proceso vital de la sociedad de la que se desprendieron. Precisamente la negativa a quedarse en la culposa conexión de la vida que se reproduce ciega y duramente, precisamente la insistencia en la independencia y la autonomía, en el divorcio con el reino de los fines que impera en una sociedad, implica, al menos como elemento inconsciente, la apelación a un estado en el que la libertad estuviera realizada. Pero la libertad sigue siendo una

ambigua promesa de la cultura mientras la existencia de ésta depende de la realidad vanamente conjurada y, en última instancia, mientras la libertad depende de la disposición sobre el trabajo de otros. El hecho de que la cultura europea (globalmente considerada) haya hecho degenerar hasta mera ideología lo que llegaba al consumo espiritual —y llega hoy más fácilmente, recetado por "managers" y psicotécnicos a las poblaciones— se debe a la trasmutación de su función respecto de la práctica material, esto es, a su renuncia a intervenir en ella. Esa trasmutación no fue, naturalmente, pecaminosa decisión, sino resultado de presión histórica. Pues la cultura burguesa no consigue dar a luz la idea de una pureza libre de todos los estigmas deformadores impuestos por el desorden que abarca como totalidad todos los ámbitos de la existencia sino rompiéndose, retirándose en sí misma. La cultura burguesa no consigue manifestarse fiel al hombre más que sustrayéndose a su práctica, contradicción de sí misma, sustrayéndose a esa permanente reproducción del siempre-lo-mismo, del servicio mercantil al cliente al servicio real del dominante. Pero sustrayéndose a eso se sustrae a su hombre real. Una tal concentración de la cultura burguesa en torno a su propia y absoluta sustancia de cultura y sólo de cultura —concentración que tiene su manifestación más grandiosa en la poesía y en la teoría de Paul Valéry— conlleva, sin embargo, una corrosión de esa misma sustancia. Así vuelto contra la realidad, el acumen del espíritu cambia de sentido, por más rigurosamente que se le quiera mantener, en cuanto, por su retorsión, pierde contacto con aquella realidad. Por obra de la resignación que afecta ante la fatalidad del proceso vital, y aún mucho más por su especialización como un ámbito entre otros, el espíritu se encuentra así situado *junto* al ente mero y se convierte él mismo en un mero ente. La castración de la cultura, que provoca la irritada pasión de los filósofos desde tiempos de Rousseau y de la selvática sentencia sobre "el siglo de la tinta de imprimir", pasando por Nietzsche, hasta los misioneros del *engagement* por el propio *engagement*, se debe al propio desarrollo de la cultura como tal, para ser cultura, y a su enérgica y justificada oposición a la creciente barbarie del predominio de lo económico en su mundo. Lo que parece decadencia de la cultura es su puro llegar a sí

misma. La cultura no puede divinizarse más que en cuanto neutralizada y cosificada. El fetichismo lleva a la mitología. Los críticos culturales suelen embriagarse con ídolos, desde los prehistóricos hasta los de la cálida época liberal — ya evaporada — que, en el momento de sucumbir, exhortó a meditar en el origen. Y como la crítica cultural se subleva contra la progresiva integración de toda conciencia en el aparato de la producción material, pero es incapaz de comprender éste, se vuelve hacia atrás, engatusada por una promesa de inmediatez. Lo hace por su propio peso, aparte de que le mueve a ello un orden que tiene que recubrir con sonora cháchara sobre la deshumanización y el progreso todos los progresos que él mismo hace por el camino de la deshumanización. El aislamiento del espíritu respecto de la producción material eleva sin duda su cotización, pero, al mismo tiempo, hace de él, en la conciencia general, el chivo expiatorio de todo lo cometido por la práctica. Se decide entonces que la ilustración misma y como tal — no como instrumento del dominio real — tiene la culpa de todo: de aquí el irracionalismo de la crítica de la cultura. Cuando ésta ha conseguido disociar al espíritu de su dialecticidad con las condiciones materiales, lo concibe simplemente como un principio de fatalidad, sin descubrir el papel de su propia resistencia. Tampoco consigue comprender el crítico cultural que la cosificación de la vida no se debe a un exceso de ilustración, sino a un defecto de ella, y que la mutilización cometida en la humanidad por la incompleta y particularista racionalidad contemporánea es en definitiva un estigma de la irracionalidad total. La eliminación de esa mutilación, que significaría lo mismo que eliminación de la separación del trabajo físico y el espiritual, parece un caos a la ceguera crítico-cultural: y es que aquél que glorifica el orden y la estructura, cualquiera que sea su propio linaje, toma aquella fosilizada separación como arquetipo de lo eterno. Para ellos, la posibilidad de que un día cesara la mortal escisión de la sociedad es lo mismo que una maldición sin mañana: mejor el final de todas las cosas que el final de la cosificación de la humanidad. El miedo a este último armoniza muy bien con el interés de los interesados en la persistencia de la renuncia material. Cada vez que la crítica cultural perora contra el materialismo promueve la convicción de que el ver-

dadero pecado es el deseo de bienes de consumo que tienen los hombres, y no la ordenación total que les impide llegar a ellos: el pecado es saciedad, no hambre. Si la humanidad fuera ya dueña de la plétora de los bienes, se sacudiría las ataduras de esa civilizada barbarie que los críticos culturales imputan al proceso del espíritu en vez de al atraso de las condiciones materiales. Los "valores eternos" a que alude la crítica cultural reflejan la enfermedad perenne. El crítico cultural se nutre de la mítica obstinación de la cultura.

Como la existencia de la crítica cultural, cualquiera que sea su contenido, depende del sistema económico, se encuentra entretejida con el destino de éste. Cuanto más perfectamente apresan los actuales órdenes sociales — con el oriental en cabeza — el proceso vital, y en él la "musa", tanto más se imprime a todos los fenómenos del espíritu el sello del orden. En unos casos, esos fenómenos contribuyen al mantenimiento del orden con función de entretenimiento o edificación, y se consumen precisamente como exponentes de ese orden, es decir, por su preformación social. Conocidos, garantizados, gustados, se introducen persuasivamente en la conciencia regresiva, se recomiendan como naturales y permiten la identificación con potencias cuyo peso no deja más elección que un amor falso. En otros casos se convierten en rareza por su desviación respecto del orden externo, y así consiguen ser también vendibles. Durante toda la era liberal la cultura cayó en la esfera de la circulación de los bienes, y la paulatina consunción de ésta corroe el sistema nervioso de aquélla. Con la eliminación del comercio y de sus irracionales recovecos por el aparato de difusión de la gran industria, la comercialización de la cultura llega ya a extremos risibles. Bien atada y administrada y concienzudamente calculada, la cultura va muriendo de inanición. La denuncia de Spengler, según la cual el espíritu y el dinero van juntos, resulta plenamente acertada. Pero a causa de su simpatía por las formas inmediatas de dominio, Spengler cultivó una concepción de la existencia como ajena a las mediaciones espirituales igual que a las económicas, y lanzó por la borda al espíritu junto con un tipo económico realmente superado, sin darse cuenta de que el espíritu, por mucho que sea producto de ese tipo económico, implica, sin embargo, la posibilidad

objetiva de superarlo. Al modo como la cultura surgió del mercado como algo que se destacaba de lo inmediato, de la esfera de la propia conservación en el tráfico, la comunicación y el entendimiento, al modo como en el capitalismo maduro casó con el comercio, y sus portadores fueron "terceras personas", mediadores como los comerciantes, así también — esto es, según las reglas clásicas de la "necesidad social", según las reglas de la autorreproducción económica — se contrae hoy al ámbito en el que empezó, el de la mera comunicación. Su enajenación de lo humano culmina en la docilidad absoluta a las exigencias de una humanidad que el vendedor ha convertido en clientela. En nombre de los consumidores, los que disponen de la cultura suprimen de ella lo que le permitiría salvarse de una total inmanencia a la sociedad existente, y no dejan de ella más que lo que cumple en esa sociedad un objetivo inequívoco. Precisamente por eso esta cultura del consumo puede gloriarse de no ser un lujo, sino la simple prolongación de la producción. Los *slogans* políticos, calculados para las manipulaciones de masas, estigmatizan unánimemente como lujo, *snobismo, highbrow,* todo elemento cultural que desagrade a los comisarios. Sólo cuando el orden establecido se acepta como medida de todas las cosas se convierte en verdad su mera reproducción en la conciencia. La crítica cultural se indigna entonces y habla de superficialidad y de pérdida de sustancia. Pero como, a pesar de ello, se mantiene en la red en que se imbrican cultura y comercio, la misma crítica participa de esa superficialidad. La crítica procede, pues, como esos críticos sociales reaccionarios que contraponen al capital usurario el capital productivo. Pero, de hecho, toda cultura participa de la culpa total de la sociedad, pues, como el comercio (según la *Dialéctica de la Ilustración*) [1], vive gracias a la injusticia ya cometida en la esfera de la producción. La crítica cultural recubre y disimula la crítica, y sigue siendo ideología en la medida en que es mera crítica de la ideología. Los regímenes totalitarios de ambos tipos, deseosos de defender lo existente de las últimas resistencias que temen de la cultura sumida en ese estado servil,

1. MAX HORKHEIMER y T. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente,* Amsterdam, 1947. *(Nota del T.)*

pueden probar fácilmente que esa cultura y su modo de conciencia son manifestaciones lacayunas. Apelan al espíritu, que en realidad resulta ya insoportable, y pueden aún sentirse purificadores y revolucionarios. La función ideológica de la crítica cultural da alas a su propia verdad, la resistencia contra la ideología. La lucha contra la mentira resulta así un pretexto en favor de la nuda bestialidad. "Cuando oigo la palabra cultura, quito el seguro a mi revólver", dijo una vez el portavoz de la "Cámara Cultural del Reich" hitleriana.

Pero la crítica cultural no puede reprochar tan radicalmente a la cultura su decadencia como lesión de la pura autonomía del espíritu, como abierta prostitución, sino a causa de que la cultura nace en la separación radical del trabajo espiritual y el corporal, y se alimenta de esa separación que es su pecado original. Cuando la cultura se limita a negar superficialmente esa separación y finge una conexión inmediata en el lugar de aquélla, se coloca a un nivel inferior a su propio concepto. El espíritu solo, que en la locura de su absolutez se aleja radicalmente de la nuda existencia, la determina en realidad en su negatividad; y mientras en la reproducción de la vida queda aún un resto de espíritu, todo se refiere a éste con énfasis. La antibanausía ateniense era dos cosas a la vez: el despectivo orgullo de aquel que no se ensucia las manos por aquel de cuyo trabajo vive y la conservación de la imagen de una existencia que apunta a más allá de la coerción presente detrás de todo trabajo. Al dar expresión a la conciencia sucia, a la mala conciencia, proyectándola en sus víctimas, cuya bajeza destaca, la antibanausía es al mismo tiempo una acusación contra lo que esas mismas víctimas sufren: la sumisión del hombre a la forma concreta de reproducción de su vida. Toda "cultura pura" ha sido molesta para los portavoces del poder. Platón y Aristóteles supieron muy bien por qué tenían que evitar la idea de esa cultura, al inclinarse, por ejemplo, hacia cierto pragmatismo en cuestiones de arte, pragmatismo notablemente incompatible con el *pathos* de los dos grandes metafísicos. La moderna crítica cultural burguesa es, naturalmente, demasiado aguda para seguirles abiertamente en ese punto, aunque utilice tranquilizadores expedientes esquemáticamente análogos, como la distinción entre alta cultura y cultura popular, obra de arte y obra de entretenimiento, cono-

cimiento y concepción del mundo no constrictiva lógicamente. La crítica cultural burguesa es tanto más antibanáusica que la antigua clase alta ateniense cuanto el proletariado es más peligroso que los antiguos esclavos. El moderno concepto de cultura pura y autónoma da testimonio del antagonismo ineliminable e insuperable producido por la imposibilidad de compromiso con el ser ajeno y por la *hybris* de la ideología entronizada como ser-en-sí.

La crítica cultural tiene de común con su objeto la misma ceguera: es incapaz de llegar al conocimiento de su caducidad, la cual arraiga en la escisión. Ninguna sociedad que contradiga a su propio concepto —el concepto de humanidad— puede poseer plena conciencia de sí misma. Para impedírselo no hace ni siquiera falta la actividad subjetiva de la ideología, aunque, en tiempos de cambio histórico importante, ésta suele reforzar y adensar la ceguera. Pero el hecho de que las diversas formas de represión —según el estadio de la técnica en cada caso— se pongan al servicio de la conservación del conjunto social, y el hecho de que la sociedad, pese a todo el absurdo de su modo de ser, reproduzca la vida en las circunstancias dadas, suministran una apariencia de legitimación. Como contenido esencial de la autoconciencia de una sociedad de clases antagónicas, la cultura no puede liberarse de aquella apariencia, y tampoco lo puede la crítica cultural, que mide la cultura por su propio ideal. La apariencia se hace total en la fase en que la irracionalidad y la falsedad objetiva se esconden tras la racionalidad y la objetiva necesidad. No obstante, los antagonismos, a causa de su verdadera fuerza, se abren camino también en la conciencia. Precisamente por el hecho de afirmar —para gloriosa trasfiguración propia— el principio de la armonía en la sociedad antagónica, la cultura no puede evitar una comparación de la sociedad con su propio principio de armonía, y tropieza entonces con la disarmonía. La ideología, que confirma la vida, se coloca en contradicción con la vida por la fuerza inmanente del ideal. El espíritu, descubriendo que la realidad no se le asemeja, sino que está sometida a una dinámica fatal e inconsciente, pasa, contra su propia voluntad, más allá de la apología. El hecho de que la teoría se convierta en fuerza real cuando alcanza a los hombres arraiga en la objetividad del espíritu

mismo, el cual tiene que hacerse problemático a sí mismo por el propio cumplimiento de su función ideológica. Si bien el espíritu expresa la ceguera, expresa también al mismo tiempo, movido por la incompatibilidad de la ideología con la existencia, el intento de escapar de la ceguera. Decepcionado, contempla el espíritu la mera existencia en su desnudez, y la entrega a la crítica. Condena entonces la base material según el criterio de su principio puro —por cuestionable que sea éste—, o bien realiza, por su incompatibilidad con la base material, su propia cuestionabilidad como espíritu. Por fuerza de la dinámica social, la cultura pasa a ser crítica cultural, la cual conserva el concepto de cultura, pero destruye sus manifestaciones actuales, descubriéndolas como meras mercancías y medios estupefacientes. Una tal conciencia crítica sigue estando sometida a la cultura, en la medida en que, ocupándose de ésta, aparta del mal real, pero al mismo tiempo la determina como complemento de ese mal. Se sigue de ello la dúplice posición polémica de la teoría social respecto de la crítica cultural. El proceder crítico-cultural es a su vez sometido a una crítica permanente, tanto por lo que hace a sus presupuestos generales —su inmanencia a la sociedad existente—, cuanto en lo que se refiere a los juicios concretos que enuncia. Pues la sumisión de la crítica cultural se traiciona en su contenido específico de cada momento y sólo puede sorprenderse concluyentemente en esos contenidos. Pero al mismo tiempo, la teoría dialéctica —si no quiere degenerar en mero economicismo asumiendo la actitud que supone que la transformación del mundo se agota en el aumento de la producción— está obligada a recoger en sí misma la crítica cultural verdadera, facilitando de ese modo que la falsa llegue a conciencia de sí misma. Si la teoría dialéctica se desinteresa de la cultura como mero epifenómeno, contribuye a la difusión de la falsedad cultural y, por tanto, a la reproducción del mal. El tradicionalismo cultural y el terror de los gobernantes rusos tienen el mismo sentido. Su aceptación global de la cultura y su simultánea condena de todas las formas de conciencia desajustadas con el sistema cultural son actitudes no menos ideológicas que la de la crítica que se contenta con llamar ante su tribunal a una cultura separada de todo, o bien hace responsable de todo mal a la supuesta negatividad de la cultura. En cuanto que la

cultura se acepta como un todo, se la priva del fermento de su propia verdad, que es la negación. La satisfacción con la cultura como un todo da el clima ambiental de la pintura y la música grandilocuentes. El umbral de la crítica dialéctica, que la separa de la crítica cultural, se encuentra en el lugar en que levanta a ésta hasta la supresión del concepto de cultura.

Contra la crítica cultural inmanente puede argüirse que disimula lo decisivo, a saber, el papel de la ideología en los conflictos sociales. Al suponer algo así como una lógica cultural independiente — aunque la suposición sea sólo metodológica —, se hace uno cómplice de la escisión de la cultura, del πρῶτον ψεῦδος ideológico, pues el contenido de la cultura no está exclusivamente en sí misma, sino en su relación con algo que es su reverso, el proceso material de la vida. Como enseñó Marx a propósito de las relaciones jurídicas y de las formas de estado, la cultura "no puede concebirse desde sí misma... ni partiendo del sedicente desarrollo general del espíritu humano". Prescindir de esto equivale a cosificar la ideología y solidificarla. De hecho, una versión dialéctica de la crítica cultural debe guardarse de hipostatizar las escalas y las unidades de medida de la cultura misma. La crítica dialéctica se mantiene en movimiento respecto de la cultura, comprendiendo su posición en el todo. Sin esta libertad, sin que la conciencia rebase la inmanencia de la cultura, no es imaginable ni siquiera la crítica inmanente: sólo es capaz de seguir el automovimiento del objeto aquel que no está totalmente arrastrado por ese movimiento. Pero la exigencia tradicional de una crítica de la ideología está también ella sujeta a una dinámica histórica. Esa crítica se concibió como acción contra el idealismo, pues éste es la forma filosófica en la que se refleja la fetichización de la cultura. Hoy día, empero, la determinación de la conciencia por el ser se ha convertido en un medio de escamotear toda conciencia que no esté de acuerdo con la existencia. El momento de objetividad de la verdad — momento sin el cual es imposible pensar siquiera la dialéctica — se sustituye implícitamente por positivismo vulgar y por pragmatismo; en última instancia, por subjetivismo burgués. En la época burguesa clásica la teoría dominante era la ideología, y la práctica de la oposición se encontraba inmediatamente contrapuesta a ella. Rigurosamente hablando, hoy

no hay ya casi teoría, y la ideología es como el ruido directamente producido por el mecanismo de la inevitable práctica. Hoy día nadie se atreve ya a pensar una sola proposición a la que no pudiera añadirse —en cualquier campo— la indicación de a quién favorece. El único pensamiento no-ideológico es aquel que no puede reducirse a *operational terms*, sino que intenta llevar la cosa misma a aquel lenguaje que está generalmente bloqueado por el lenguaje dominante. Desde que todo gremio político-económico civilizado ha comprendido como evidente que lo que importa es transformar el mundo, considerando mera y frívola travesura el interpretarlo, resulta difícil limitarse a citar las tesis contra Feuerbach. Pero la dialéctica incluye también la relación de acción y contemplación. En una época en que la sociología burguesa ha "saqueado" (la palabra es de Max Scheler) el concepto marxista de ideología para pasarlo por el agua del relativismo general, el peligro que consiste en no comprender la función de las ideologías es ya menor que el representado por una acción mecánica, puramente lógico-formal y administrativa, que decide acerca de las formaciones culturales y las articula en aquellas constelaciones de fuerza que el espíritu tendría más bien que analizar, según su verdadera competencia. Igual que otros elementos del materialismo dialéctico, la doctrina de la ideología se ha convertido de instrumento de conocimiento en instrumento de tutoría sobre éste. En nombre de la dependencia de la sobreestructura respecto de la estructura se pasa así a vigilar la utilización de las ideologías, en vez de criticarlas. Y se va perdiendo la precaución por su contenido objetivo, siempre que resulten claras en su utilidad.

La misma función de las ideologías se está haciendo cada vez más abstracta. Se ha justificado la sospecha de viejos críticos culturales según la cual en un mundo en que la cultura como privilegio y el encadenamiento de la conciencia por la educación impiden propiamente a las masas la experiencia de las formaciones espirituales, no importan tanto los específicos contenidos ideológicos cuanto la presencia de algo, sea lo que sea, que sirva para rellenar el vacío de la conciencia expropiada y distraiga la atención para que no se descubra el patente secreto. Para el contexto social dominante es seguramente menos importante el contenido ideológico específico que un film pueda

comunicar a los espectadores que el hecho de que éstos, de vuelta a sus casas, queden interesados por los nombres de los actores y por sus historietas galantes o matrimoniales. Conceptos vulgares como el de distracción son más adecuados para estos hechos que explicaciones más ambiciosas sobre si un escritor es representante de la pequeña burguesía y el otro lo es de la alta. La cultura se ha hecho ideológica no sólo como contenido esencial de las manifestaciones del espíritu objetivo —muy subjetivamente confeccionadas—, sino también y en gran medida como esfera de la vida privada. Ésta disimula con aparato de importancia y autonomía el hecho de que hoy día no vegeta sino como apéndice del proceso social. La vida se trasforma en la ideología de la cosificación, la cual es propiamente la máscara de la muerte. Por eso frecuentemente la tarea de la crítica consiste menos en inquirir las determinadas situaciones y relaciones de intereses a las que corresponden fenómenos culturales dados que en descifrar en los fenómenos culturales los elementos de la tendencia social general a través de los cuales se realizan los intereses más poderosos. La crítica cultural se convierte en fisiognómica social. Cuanto más alienado, socialmente mediado, filtrado, se hace el todo de los elementos naturales, cuanto más "conciencia" es, tanto más se hace el todo "cultura". El proceso material de producción se manifiesta como tal al final como lo que ya era en su origen, en la relación de trueque: como la falsa conciencia de los contratantes el uno respecto del otro, como ideología, además de medio para la conservación y reproducción de la vida. A la inversa, empero, la conciencia se reduce cada vez más insistentemente a mero momento de transición en la conexión del todo. Ideología es hoy la sociedad como fenómeno. La mediación de la ideología compete a la totalidad, detrás de la cual está sin duda el dominio de algo parcial, pero sin que pueda esta parcialidad ser reducida directamente a un interés parcial, sino más bien como una parcialidad que en todos sus fragmentos está a la misma distancia del centro.

La teoría crítica no puede admitir la alternativa de colocar la cultura entera en tela de juicio, desde fuera de ella y bajo el concepto supremo de ideología, o confrontarla con las normas que ella misma ha hecho cristalizar. La decisión sobre permane-

cer en la inmanencia de la cultura o situarse en transcendencia de ella supone una recaída en la lógica tradicional que fue el objeto de la polémica de Hegel contra Kant: todo método que determina límites y se mantiene dentro de los límites de su objeto rebasa por eso mismo dichos límites. La dialéctica presupone en cierto sentido la posición cultural-transcendente, como conciencia que se niega a someterse desde el primer momento a la fetichización de la esfera del espíritu. Dialéctica significa intransigencia contra toda cosificación. El método transcendente, que se dirige al todo, parece más radical que el inmanente, que empieza por suponer ese cuestionable todo. El método transcendente-cultural se sitúa en un punto superior a la cultura y a la ceguera social, punto arquimédico desde el cual la conciencia consigue poner en movimiento la totalidad, a pesar de la inercia de ésta. El ataque al todo cobra su fuerza del hecho de que cuanta más apariencia de unidad y totalidad hay en el mundo, tanta más cosificación lograda se da en él — tanta más escisión. Pero la sumaria liquidación de la ideología — tal como se manifestó entre los soviets en la condena del "objetivismo", pretexto de un terror cínico — hace en el fondo demasiado honor a esa totalidad. Es una posición que consiste en comprar a la sociedad su cultura *en bloc*, sin preocuparse por cómo se va a disponer de ella. La ideología, la apariencia socialmente necesaria, es hoy la sociedad real misma, en la medida en que su fuerza y su inevitabilidad integrales, su existencia irresistible, se ha convertido en un sustitutivo del sentido arrasado por ella misma. La afirmación de un punto de vista sustraído a la órbita de la ideología así cristalizada es tan ficticia como la construcción de utopías abstractas. Por ello la crítica transcendente de la cultura, igual que la crítica cultural burguesa, se ve obligada a retroceder, a apelar a lo que está a sus espaldas, a aquel ideal de naturalidad que constituye precisamente una pieza esencial de la ideología burguesa. El ataque transcendente a la cultura se expresa por ello generalmente en el lenguaje falso del buen salvaje. Desprecia el espíritu: las formaciones espirituales, que son manufactura, que no tienen — según piensa ese ataque — más misión que recubrir la vida natural, pueden manipularse a placer a causa de esa supuesta nulidad de sustancia, y pueden aprovecharse para fines de do-

minio. Esto explica la insuficiencia de la mayoría de las aportaciones socialistas a la crítica de la cultura: esas aportaciones carecen de experiencia del objeto de que se ocupan. Queriendo borrar el todo como con una esponja, desarrollan cierta afinidad con la barbarie, y sus simpatías están innegablemente con los primitivos e indiferenciados, por más que ello contradiga el actual estado de la fuerza de producción espiritual. La precipitada negación de la cultura se convierte en un pretexto para favorecer lo más grosero y pecaminoso, hasta la represión, al mismo tiempo que se decide en favor de la sociedad el viejo conflicto de ésta con el individuo, todo según la medida del administrador que se ha apoderado de la sociedad. Desde aquí no hay más que un paso hasta la reintroducción oficial de la cultura. El proceder inmanente se resiste a ello, mostrando ser el más esencialmente dialéctico. Este proceder recoge consecuentemente el principio de que no es la ideología la que es falsa, sino su pretensión de estar de acuerdo con la realidad. Crítica inmanente de formaciones espirituales significa comprensión, mediante el análisis de su configuración y de su sentido, de la contradicción existente entre la idea objetiva de la formación cultural y aquella pretensión, y consiste en dar nombre a aquello que expresa la consistencia e inconsistencia de las formaciones espirituales de la constitución y disposición de la existencia. Esta crítica no se contenta con un saber general de la esclavitud o servidumbre del espíritu objetivo, sino que intenta convertir ese saber en energía para la consideración de la cosa misma. La comprensión de la negatividad de la cultura no es tal, no es concluyente, más que cuando se justifica con la prueba precisa de la verdad o falsedad de un conocimiento, de la consecuencia o incoherencia de un pensamiento, de la cohesión o incongruencia de una formación, de la sustancialidad o nulidad de una configuración lingüística. Cuando tropieza con insuficiencias no las atribuye precipitadamente al individuo y a su psicología, al chivo expiatorio del fracaso personal, sino que intenta derivarlas de los diversos momentos del objeto. Esta crítica persigue las aporías de la lógica, las irresolubilidades ínsitas ya en su tarea. Y en esas antinomias comprende las propiamente sociales. Para la crítica inmanente lo logrado no es tanto una formación que reconcilie las contradicciones objetivas

en el engaño de la armonía cuanto aquella que exprese negativamente la idea de armonía, formulando las contradicciones con toda pureza, inflexiblemente, según su más íntima estructura. Ante una formación así lograda pierde todo sentido la sentencia de "mera ideología". No obstante, la crítica inmanente sigue subrayando la evidencia de que hasta hoy el espíritu se encuentra siempre sometido a unos lazos. No es capaz por sí mismo de superar las contradicciones de que se ocupa. Incluso la más radical reflexión sobre el propio fracaso tropieza con el límite infranqueable de no ser más que reflexión, sin poder modificar la existencia de que da testimonio el fracaso del espíritu. Por ello la crítica inmanente no consigue tranquilizarse con su mero concepto. Ni tampoco es lo suficientemente vanidosa como para equiparar sin más la inmersión en el espíritu a la liberación de su cárcel, ni lo suficientemente ingenua como para creer que la decidida inmersión en el objeto, gracias a la lógica interna de éste, sea premiada con la verdad con sólo que el saber subjetivo sobre el todo no se introduzca constantemente, como cosa extraña, en la determinación del objeto. En la medida en que el método dialéctico tiene que recusar hoy la identidad hegeliana de sujeto y objeto está también obligado a tener en cuenta la duplicidad de momentos: se trata de relacionar el saber de la sociedad como totalidad, y el saber de la imbricación del espíritu en ella, con la exigencia del objeto —como tal, según su contenido específico— de ser conocido. Por esta razón, la dialéctica no permite que ninguna exigencia de pureza lógica le castre su derecho a pasar de un género a otro de las cosas, su derecho a iluminar la cerrazón de las cosas con la mirada puesta en la sociedad, y su derecho a presentar la cuenta a la sociedad que no es capaz de redimir la cosa. Al final, se hace suspecta al método dialéctico la contraposición de conocimiento interno y procedente del exterior, que se le presenta como síntoma de esa cosificación que ella debe combatir como crítica: a la abstracta atribución del pensamiento administrativo corresponde aquí el fetichismo del objeto ciego a su génesis, la prerrogativa del especialista. Mientras que la consideración inmanente inflexible está siempre en peligro de recaer en el idealismo, en la ilusión de un espíritu autosuficiente, dueño de sí mismo y de la realidad, la consideración transcendente corre el riesgo de

olvidar el trabajo del concepto para contentarse con el *ukase* promulgado arriba, la etiqueta prescrita y el dicterio ya tópico y sin fuerza, como "pequeño-burgués". Un pensamiento topológico —un pensamiento que sabe el sitio de todo fenómeno y no sabe lo que es ninguno de ellos— está secretamente emparentado con el paranoico sistema idealista, horror de toda experiencia del objeto. Con vacías categorías se divide el mundo en blanco y negro y se dispone para el dominio contra el cual se concibieron inicialmente los conceptos. Ninguna teoría, ni siquiera la verdadera, está segura de no pervertirse nunca en locura el día en que se prive de la relación espontánea con el objeto. La dialéctica tiene que guardarse de ese peligro, tanto como de la ingenua esclavitud al objeto de cultura. No debe prescribirse el culto al espíritu ni la hostilidad al espíritu. El crítico dialéctico de la cultura tiene que participar y no participar de ella. Sólo así conseguirá justicia para la cosa y para sí mismo.

La crítica tradicional de la ideología, que es crítica transcendente, está anticuada. En principio, a causa de la trasposición directa del concepto de causa de la naturaleza física a la sociedad, se apropia precisamente el método de aquella cosificación que tiene como tema crítico, y queda así, por tanto, por debajo de su objeto. De todos modos, no hay duda de que la crítica de método transcendente puede responder que no utiliza conceptos de esencia cosificada más que en la medida en que lo está la misma sociedad, y que mediante la dureza y la grosería de ese concepto de causa presenta a la sociedad el espejo que le demuestra su propia dureza y grosería y su prostitución del espíritu. Pero la sombría sociedad unitaria no soporta ni siquiera aquellos momentos relativamente sustantivos, separados, en que pensaba la teoría de la dependencia causal de la sobreestructura respecto de la estructura: En esta cárcel al aire libre en que se está convirtiendo el mundo no se trata ya de preguntar qué depende de qué, hasta tal punto se ha hecho todo uno. Todos los fenómenos han cristalizado en signos del dominio absoluto de la realidad. Precisamente porque no existen ya ideologías en el sentido estricto de conciencia falsa, sino sólo propaganda por un determinado mundo mediante su simple reproducción, o bien mentira provocatoria que no pretende ser creída, sino que se limita a imponer silencio, la cuestión de

la dependencia causal de la cultura planteada como cuestión sobre una mera y clara dependencia, tiene hoy algo de primitivo. No hay duda de que, en última instancia, ese primitivismo afecta también al método inmanente, arrastrado por su objeto hasta el bajo nivel de éste. La cultura materialísticamente aclarada no se ha hecho materialísticamente sincera, sino sólo más baja. Con su propia particularidad, ha perdido también la sal de la verdad, que consistía en otro tiempo en su contraposición a otras particularidades. Si se la pone ante la responsabilidad que recusa no se consigue más que una prueba de enfática retórica cultural. Por su parte, la cultura tradicional, en bloque, es hoy nula, por haberse neutralizado ella misma y haberse dispuesto y confeccionado a la medida de los intereses; su herencia, reivindicada por los rusos con aparente piedad, es superflua, inútil en general a causa de un proceso irreversible; es un verdadero objeto de ludibrio, y en esto llevan sin duda razón los negociantes de la cultura de masas que pueden aludir a ello mientras la negocian en baratijas. Cuanto más total es la sociedad, tanto más cosificado está el espíritu, y tanto más paradójico es su intento de liberarse por sí mismo de la cosificación. Hasta la más afilada conciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía. El espíritu crítico, si se queda en sí mismo, en autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentarse con la absoluta cosificación que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangrarlo totalmente.

LA CONCIENCIA DE LA SOCIOLOGÍA DEL SABER

La sociología del saber representada por Karl Mannheim empieza a influir de nuevo en Alemania. Debe esa resurrección a su gesto de inofensiva *skepsis.* Igual que sus competidores filosófico-existenciales, hace cuestionable todo y no ataca a nada. Los intelectuales que sienten repulsión por los "dogmas" —reales dogmas o pretendidos dogmas— se sienten atraídos por su clima de carencia de prejuicios y de presupuestos, con el supletorio regalo de un poco del *pathos* de la racionalidad, consciente, tenaz y solitaria, que puede dar Max Weber como viático para la conciencia insegura. Tanto en Mannheim cuanto en su antípoda Jaspers se manifiestan muchos impulsos de la escuela weberiana, impulsos inicialmente encerrados en el polihistórico edificio del maestro. El más importante de esos impulsos es el de defensa contra la doctrina de las ideologías en su forma auténtica. Todo ello puede justificar una nueva consideración de un libro ya viejo de Mannheim, como *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus.* Éste se dirige a una capa de lectores más amplia que la destinataria del libro sobre la ideología. No puede, por tanto, resumirse en ninguna de sus formulaciones. Tanto mayor es, empero, su contribución a la comprensión de la influencia de estas ideas.

La tendencia, la mentalidad es "positivista": los fenómenos sociales se aceptan "como tales" y luego se distribuyen mediante una clasificación según conceptos generales. Con ello quedan nivelados tendencialmente los antagonismos sociales, los cuales no pueden ya manifestarse más que como sutiles modificaciones de un aparato conceptual cuyos destilados "principios" se instalan independientemente y se libran a una batalla de sombras: "La raíz última de todos los conflictos de esta

época de reestructuración puede apresarse en una simple fórmula. Se trata en toda la línea de tensiones producidas por la incontrolada simultaneidad de la acción de los principios del *laissez-faire* y de la nueva regulación". Como si no dependiera todo de la cuestión de quién regula a quién. Otro rasgo consiste en colocar como explicación de la miseria de la época "lo Irracional", en el lugar de determinados grupos humanos o de un determinado rasgo constitucional de sociedad; la intensificación de los antagonismos se bautiza con la noble expresión de "desarrollo desproporcional de las capacidades humanas", como si se estuviera hablando de alguna persona particular y no de la anónima maquinaria que extermina al individuo. La nivelización afecta indiferentemente a justos e injustos; una vez practicada, se abstrae muy fácilmente de ella el "hombre medio", y entonces se atribuye a éste, "que siempre ha existido", una gran "estrechez mental". Hablando de la "autoobservación experimentadora", cuyo nombre toma de ciencias más exactas, confiesa francamente Mannheim: "Todas estas formas de autoobservación tienen una tendencia a la nivelización y renuncian a las diferencias individuales porque se interesan por lo general del hombre y de su mutabilidad". Y no se interesan por su especial situación ni por su mutación real. El orden generalizador del mundo conceptual de Mannheim está en realidad y en su neutralidad muy bien dispuesto para con el orden real, y utiliza los términos de la crítica social extirpándoles al mismo tiempo su aguijón.

Lo primero que se niveliza es el concepto de sociedad como tal, por medio de un modo de hablar que apela al muy comprometido término de "integración". Ese término no aparece casualmente. El recurso a la totalidad social tiene en Mannheim no tanto la función de destacar la dependencia del hombre en el todo cuanto la de glorificar el proceso social mismo en el sentido de una armonización mediadora de las contradicciones del todo, mediación por la cual desaparecen teoréticamente las contradicciones en las que realmente consiste el proceso vivo de "la" sociedad. "No es fácil sin más ver en una opinión que se impone en la sociedad el resultado de un proceso de selección que integra muchas manifestaciones vitales que se movían en la misma dirección": en ese concepto de selección se esconde

el hecho de que lo que mantiene en marcha el mecanismo es la miseria de la vida bajo la constante amenaza de catástrofe, y las víctimas involuntarias con sus gemidos. La precaria e irracional conservación de la sociedad se falsea así hasta presentarla como un logro de su justicia o "racionalidad" inmanente.

Cuando se trata de integrar, no andan lejos los hombres selectos. La "crisis cultural" en que se subliman velozmente para Mannheim el terror y la tragedia, se convierte así en "problema de la formación de *élites*". Y luego presenta cuatro preparaciones de otros tantos "procesos" en los que cristaliza ese problema: el creciente número de las *élites* y la subsiguiente disminución de su fuerza de choque; la destrucción de la cerrazón y cohesión interna de esos grupos de hombres selectos; la transformación del proceso de selección de las *élites;* y el cambio en su composición. Lo primero que hay que discutir es el sistema de categorías utilizado. El positivista, que registra los hechos *sine ira et studio,* está dispuesto a registrar con ellos las frases que los disimulan. El concepto de *élite* es una de esas meras frases veladoras. La inveracidad de este concepto consiste en que con él los privilegios de determinados grupos se conciben teleológicamente como resultado de un objetivo proceso de selección — mediante el mecanismo que sea —, cuando en realidad nadie ha seleccionado esas *élites,* como no sea ellas mismas. No obstante, al aplicar el concepto de *élite* Mannheim abstrae del poder social: lo utiliza sólo con criterios sociológico-formales, "descriptivos". Esto le permite iluminar con toda la luz deseable a los privilegiados de cada contexto. Pero al mismo tiempo el concepto está elaborado de tal modo que la miseria concreta puede deducirse desde arriba mediante unas cuantas perturbaciones — también "neutrales" — del mecanismo de selección de *élites,* y sin necesidad de tener en cuenta la economía política general. Así acaba por encontrarse Mannheim en abierto conflicto con los "hechos" del positivista. Cuando afirma que en la sociedad "democrática de masas" cada vez es más fácil para todo el mundo acceder a cualquier esfera de acción social, y que con eso "se priva a las *élites* de la exclusividad necesaria para la gestación de los impulsos anímico-espirituales", está sencillamente en contradicción con la más modesta experiencia precientífica. Que las actuales *élites* care-

cen de homogeneidad es una ficción emparentada con la más corriente de que el mundo de los valores está en caos y con la de que todo orden sólido se está disolviendo. El que no se adapta fielmente se queda fuera. Ni siquiera las diferencias de opinión o convicciones, en las que se manifiestan las diferencias de los intereses reales, son capaces de esconder la unidad en cuanto a lo decisivo. Nada tan útil para esa unidad básica como la cháchara sobre la crisis de la cultura, a la que Mannheim se adhiere sin vacilación. Esa charlatanería traslada por obra de magia el sufrimiento real a la cuenta del espíritu, se hace denuncia de la cultura y acaba generalmente por ser útil a la barbarie. La crítica cultural ha cambiado de función. Hace ya mucho tiempo que el fariseo de la cultura no es el progresista, la figura que Nietzsche personificaba en David Friedrich Strauss. El fariseo ha aprendido ahora "profundidad" y pesimismo, y en nombre de ellos niega el humanismo que se ha hecho incompatible con sus actuales intereses. Su viejo impulso destructor se orienta contra los mismos bienes cuya ruina lamenta sentimentalmente. Pero los sociólogos de la educación, activos en la crisis cultural, no se sienten turbados por ello. Su heroica *ratio* llega incluso a entonar contra la modernidad, romántica y reaccionariamente, la conocida salmodia sobre el agotamiento de la energía creadora de estilo en el arte europeo.

Con la teoría de las *élites* se recoge también el tono específico de las *élites* interesadas en cada caso, otorgando a los conceptos convencionales un ingenuo respeto por los elementos que se benefician de ellos. Como principios de selección enumera Mannheim "la sangre, la posesión y el rendimiento", sin que su positivística pasión destructora de ideologías le sugiera por lo menos la idea de preguntar por la legitimación de esos conceptos; aún más: escribiendo en tiempos de Hitler, se pone a contar historias de cierto "auténtico principio de la sangre" que en otros tiempos garantizara "la pureza de nobles minorías biológicas y de sus tradiciones". No queda ya más que un paso para teorizar la nueva nobleza hitleriana de la sangre y el suelo. Su general pesimismo cultural impide a Mannheim dar el paso. Aun no hay bastante sangre noble para él. Por eso siente terror ante una "democracia de las masas" que no respete los principios selectivos de la sangre y de la posesión, o que compro-

meta la continuidad a causa de un relevo demasiado rápido de las *élites*. Lo que más le angustia es que la esotérica del "auténtico principio de la sangre" se encuentre tan comprometida: parece que en este terreno "existe una tendencia democrática que aspira a conceder a los abiertos grupos de las grandes masas el privilegio de subir socialmente sin necesidad de probar un rendimiento social". Los nobles no han sido nunca más nobles que los demás, ni tampoco se han encontrado nunca en la situación objetiva, o en la voluntad subjetiva, de ceder seriamente en cuanto al principio del privilegio. La teoría de las *élites*, que tanto gusta de datos permanentes, invariables, aglomera estadios históricamente diversos de lo que los sociólogos llaman diferenciación social —por ejemplo, funde en uno los criterios respectivamente feudal y capitalista de la sangre y de la propiedad—, y por otra parte, separa y aísla también muy gustosamente lo que en realidad debe ir unido: posesión y rendimiento. Max Weber había probado que el espíritu del capitalismo temprano identificaba ambos conceptos: para el genio del capitalismo inicial, la capacidad de rendimiento, en el proceso de trabajo racionalmente construido, se mide por el éxito material. La identificación del rendimiento en general con el éxito material tenía su eco psicológico en la disposición siempre presente a convertir en fetiche el éxito como tal. Mannheim lo dignifica bajo la denominación de "instinto de valía personal". Posesión y rendimiento no se separan en la ideología sino cuando se hace evidente que la "posesión" no se sigue ya sin más del éxito posible de la *ratio* económica del individuo. En ese momento los burgueses se convierten realmente en nobles, en aristócratas. Los "mecanismos de selección" de Mannheim son inventos, sistemas referenciales de arbitraria elección distanciados del proceso vital de la sociedad existente.

Por eso tienen que admitir consecuencias fatalmente parecidas a las tristes imaginaciones de Sombart u Ortega y Gasset. Mannheim habla de "proletarización de la inteligencia". Empieza por observar correctamente la supersaturación del mercado cultural: hay, según Mannheim, más personas calificadas "culturalmente", esto es, pedagógicamente, que posiciones sociales adecuadas para ellos. Y por eso tiene que disminuir, según el sociólogo, el valor social de la cultura, pues "es una ley socio-

lógica la de que el valor social del espíritu se orienta según la posición social de los que lo producen". Al mismo tiempo el "valor social" de la cultura disminuye también inevitablemente porque la recluta de los intelectuales se lleva a cabo en capas sociales cada vez más bajas, ante todo la de los pequeños funcionarios. Con ello formaliza Mannheim el concepto de lo proletario: así aparece como una mera estructura de la conciencia; lo mismo ha hecho siempre la alta burguesía al calificar de paleto, paria, proletario o "menestral" al que se mueve mal con las reglas del distinguido juego de la convivencia burguesa. La génesis de esta concepción de "proletario" no es objeto de estudio por Mannheim. El resultado es una simple falsificación. Al afirmar la asimilación "estructural" de la conciencia a la de las capas sociales bajas, la culpa de los males culturales se carga implícitamente sobre esas capas y sobre su supuesta emancipación democrática. La verdad es lo contrario: no son los oprimidos los que obran la estupidización, sino la opresión la que estupidiza: la estupidez afecta pues a los oprimidos y a los opresores —esencialmente también a estos últimos, aunque a Mannheim el hecho no le parezca muy importante—. La saturación de las profesiones intelectuales está condicionada por la saturación de las profesiones económicas y por tanto, en el fondo, por el paro tecnológico. El fenómeno no tiene nada que ver con la democratización de las *élites* de que habla Mannheim; el ejército de reserva intelectual no influye en esa democratización sino en última instancia. Por lo demás, la ley sociológica según la cual el sedicente prestigio de una cultura depende de la categoría social de sus portadores es una falsa generalización. Recuérdese la música del siglo XVIII, cuya relevancia cultural está fuera de duda, por ejemplo, en la Alemania de la época. Mientras que los grandes músicos —aparte de los *maestri* especialmente relacionados con las cortes, las *primadonne* y los castrados— eran muy poco apreciados socialmente, mientras Bach fue un funcionario eclesiástico subalterno y el joven Haydn fue un criado, la profesión empezó a cobrar importancia social cuando sus productos perdieron la capacidad de uso social inmediato, cuando el compositor se enfrentó a la sociedad como individuo endiosado: con Beethoven. La base del error de Mannheim está en el psicologismo de su método.

La fachada individualista de la sociedad oculta a Mannheim el hecho de que su esencia consiste en desarrollar formas que se sedimentan y humillan a los individuos hasta convertirlos en meros agentes de la tendencia objetiva. Por ese error, y a pesar de sus desilusionadas actitudes, la sociología del saber es un punto de vista prehegeliano. Su apelación a los hombres que constituyen un grupo — a los portadores de cultura, en el caso de la citada "ley" — presupone una armonía en cierto sentido trascendental entre el ser social y el individual, armonía cuya inexistencia es uno de los objetos más destacados de la teoría crítica. Ésta no es la doctrina de las relaciones entre los hombres sino en la medida en que lo es de la inhumanidad de esas relaciones.

Las deformaciones de la realidad producidas por la sociología del saber arraigan pues en su método. Éste consiste en reducir los conceptos dialécticos a conceptos clasificatorios. Al subsumir la contradicción social en las diversas clases lógico-clasificatorias, desaparecen las clases sociales y se obtiene una armónica imagen del todo. Cuando en la tercera sección del libro Mannheim inventa tres grados de la conciencia — hallar, inventar y planear —, lo que intenta es simplemente interpretar el esquema dialéctico de las épocas en el sentido de un conjunto de modos de comportamiento cambiantes y copresentes en el hombre social en general — sin precisión cronológica —, con lo que desaparecen las contraposiciones determinantes: "Es claro que la transición del pensamiento inventivo, que realiza racionalmente fines inmediatos, al pensamiento planeador, es fluida. Nadie podrá precisar en qué grado de previsión y en qué momento de la ampliación de la perspectiva empieza la transición del grado de pensamiento inventivo al del pensamiento planeador". Esta idea de una transición sin hiato de la sociedad liberal a la sociedad "planificadora" es paralelo de la concepción de dicha transición como fenómeno que enlaza simplemente diversos modos de "pensamiento". Con ello se suscita la idea de que el proceso histórico está dirigido por un sujeto social armónico en sí mismo. La reducción de los conceptos dialécticos a conceptos clasificatorios abstrae de las condiciones de la fuerza social real, que es la instancia de que dependen aquellos estadios del pensamiento. "La novedad de la

consideración sociológica del pasado y del presente consiste en ver la historia como el campo de experimentación de una intervención reguladora", como si la posibilidad de esa intervención coincidiera en todo caso con el grado de comprensión mera. Esa nivelización de las luchas sociales, convirtiéndolas en modos de comportamiento formalmente definibles y previamente espiritualizados, permite edificantes proposiciones sobre el futuro: "Aún quedaría otro camino abierto, a saber: que la planificación unitaria se produzca sobre la base de un entendimiento y un compromiso, o sea, que se impongan en la dirección de la sociedad aquella mentalidad que antes no fue propiamente posible más que en el seno de la sociedad y en los enclaves pacíficos de la misma". Mediante la idea de compromiso se desplazan simplemente las contradicciones que la planificación tenía que superar: el concepto abstracto de planificación las disimula y constituye él mismo un compromiso entre el *laissez-faire* conservador y la comprensión de su insuficiencia.

Los conceptos dialécticos no son "traducibles" a conceptos sociológico-formales, y no pueden ser, por tanto, traducidos a ellos sin perjuicio de su verdad. Mannheim coquetea con el positivismo en la medida en que cree poder basarse en hechos objetivamente dados —aunque, según su laxa locución, "inarticulados"— los cuales serían "elaborados" por el mecanismo mental sociológico y llevados a concepto general. Para hacerlo le basta la corriente lógica de la ciencia. Pero la clasificación según conceptos de orden sería un procedimiento noético suficiente sólo en el caso de que los hechos supuestamente inmediatos fueran tan fáciles de separar abstractivamente de su fundamento como pueden parecerlo a una ingenua y "primera aproximación". No en el caso de que la realidad social tenga —como tiene— una estructura real y lógicamente previa a toda "aproximación" teorética y, además, sumamente "articulada", estructura de la cual depende el mismo sujeto cientificístico, junto con todos los datos de su experiencia. A medida que el análisis va destruyendo la pretensión de los "hechos" en el sentido de datos descriptivos autónomos, la sociología pierde todo derecho a disponer clasificatoriamente de ellos según sus necesidades. La necesaria corrección de los "hechos" en el proceso del conocimiento teorético de la sociedad no significa sólo

que haya que escoger esquemas ordenadores subjetivos diversos de los que suele usar la experiencia ingenua, sino, además, que los supuestos datos elementales son algo más que mero material nudo para la elaboración conceptual, pues llevan la impronta del todo y están por eso mismo ya "estructurados" en sí. Para liberarse totalmente del idealismo habría que abandonar del todo la libertad de la conceptuación abstractiva. La tesis del primado del ser respecto de la conciencia incluye la exigencia metódica de no formar ni verificar conceptos según el criterio de las notas conceptuales prácticas y útiles para la función mental: en vez de ello, hay que expresar en la formación y en el movimiento de los conceptos las tendencias del movimiento de la realidad. La conciencia de la sociología del saber no recoge esta exigencia. Para ella los cortes abstractos son indiferentes, con la condición mera de que estén de acuerdo con una experiencia diferenciadora y correctora. Mannheim rehúye entonces la consecuencia de que un "registro sin prejuicios" de los hechos es algo ficticio, pues el investigador social no dispone nunca de un material empírico incualificado y caótico para ordenar, sino que el material de su experiencia es el orden social, un "sistema" en el sentido más fuerte que la filosofía pueda dar a esa palabra; sobre la razón o sinrazón de los conceptos del investigador social no deciden la generalidad de los mismos y su aproximación a hechos "puros", sino más bien el que consigan abarcar suficientemente las leyes del movimiento real de la sociedad y hacer transparentes con ellas aquellos hechos brutos. En un sistema de coordenadas definido por conceptos como integración, *élite*, articulación, aquellas leyes determinantes y todo lo que ellas significan para la existencia humana aparecen como "diferenciaciones" sociológicas meras, como entidades contingentes o accidentales; por ello la sociología generalizadora y diferenciadora resulta un sarcasmo ante la realidad. En sus autores no es raro encontrar frases tan inimaginables como la de "sin tener en cuenta la concentración y centralización del capital", etc. Tales cortes abstractivos no son "neutrales". La cualidad misma de una teoría queda determinada por aquello que "tiene en cuenta" y por aquello que "no tiene en cuenta". Si el "tener en cuenta" o el "prescindir de" es operación metódica neutral, podrá entonces realizarse un aná-

lisis de las *élites*, por ejemplo, estudiando el grupo de los vegetarianos o el de los sectarios del fin del mundo, corrigiendo luego el análisis mediante la necesaria pulimentación de los conceptos, de tal modo que no resulte palmariamente absurdo. Pero no hay corrección que pueda eliminar la falsedad en la elección de las categorías fundamentales, el hecho de que el mundo no está ordenado según esas categorías. Esta falsedad desplazará tan totalmente los acentos, a pesar de toda corrección, que la realidad seguirá fuera de los conceptos: las *élites*, en nuestro ejemplo, seguirían siendo "grupos de estructura vegetariana" con la cualidad añadida de "poder social". Cuando Mannheim dice que "en lo cultural (y propiamente tampoco en lo económico) no ha existido jamás un liberalismo absoluto, en el sentido de que junto a las fuerzas sociales dominantes según criterios liberales no haya existido además una regulación, al menos de la educación", está esforzándose evidentemente por conseguir una corrección de la creencia de que el principio del *laissez-faire*, ya de antiguo desenmascarado como ideológico, haya dominado alguna vez la realidad en toda su pureza. Pero con la elección inicial de ese concepto —el del principio del *laissez-faire*— como punto de partida, aunque luego se someta a esa corrección diferenciadora, se falsea lo auténticamente real, a saber, que el principio del *laissez-faire*, también bajo el liberalismo, disfrazaba el dominio económico, y que, por tanto, también la selección de los "bienes culturales" tenía lugar esencialmente según el criterio de su conformidad con los intereses sociales dominantes. Con esa ocultación, la comprensión sociológica de un hecho fundamental de la ideología queda desvirtuado y pasa a ser una mera sutileza sin valor metódico: el método del sociólogo quiere con esa sutileza mostrar conciliantemente que no se olvida de lo concreto; pero lo que un método tiene que hacer es orientarse desde el primer momento por lo concreto, sin sustantivizar e hipostatizar los inevitables conceptos generales.

La insuficiencia del método se hace manifiesta en sus polos: en las "leyes" y en los "ejemplos". Cuando los resistentes hechos se subsumen como meras diferenciaciones bajo las supremas unidades generales de la sociología del saber, se atribuye a estas arbitrarias generalidades, como "leyes" sociales —del tipo, por

ejemplo, de la citada "ley" de dependencia del valor del bien cultural respecto del prestigio social de su productor—, un poder independiente sobre los hechos mismos. Son, en definitiva, hipostatizadas por la sociología del saber. A veces esas "leyes" tienen vigoroso carácter: "Ahora bien, hay una ley decisiva bajo la cual precisamente nos encontramos en los momentos actuales. Unos ámbitos no planificados y regulados por selección natural y unas formaciones conscientemente inventadas y reflexivamente articuladas no pueden coexistir sin choques sino mientras predominen los ámbitos no planificados". Proposiciones cuantificadas de este tipo no son más luminosas que las de la metafísica de Baader, por ejemplo, con la única ventaja de ser más pobres en fantasía que éstas. La hipostatización de los conceptos generales resulta fácil de percibir, en toda su falsedad, en los *principia media* que Mannheim incluye en su sistema para rebajar a ese nivel las leyes dialécticas del movimiento. "Aunque sin duda hay que historizar y diferenciar enérgicamente los *principia media* y los conceptos en ellos utilizados («capitalismo clásico», «paro estructural», «ideología de empleados»), no debe de todos modos ignorarse que en ellos se diferencian e individualizan determinaciones abstractas y generales (fuerzas activas generales). En cierto sentido no son más que haces de cadenas causales temporalmente consolidadas y que obran entonces con un complejo causal único. Nuestros ejemplos muestran que, esencialmente, se trata de fuerzas generales historizadas e individualizadas. Tras la primera observación se encuentra el principio general del funcionamiento de un orden social con personas jurídicas que pueden contratar libremente; tras la segunda, los efectos psicológicos generales del «paro» en general; y tras la tercera, la ley general según la cual determinadas esperanzas de ascenso social obran sobre determinados grupos e individuos en el sentido de una ocultación o enmascaramiento de su situación colectiva". Mannheim indica que el "pasar por alto o descuidar, en los concretos modos de comportamiento de los tipos humanos históricos, los principios generales de la psique humana" no es menor error que el de creer que baste con ideas sobre el hombre en general. Según esto, el acaecer histórico parece determinado en parte por causas "generales" y en parte por causas "especia-

les" que constituyen cierto "haz" temporalmente consolidado. Esta tesis implica una confusión de grados de abstracción con causas. Mannheim considera que el desconocimiento de las "fuerzas generales" es la debilidad decisiva del pensamiento dialéctico, como si la forma "mercancía" no fuera lo suficientemente "general" para todas las cuestiones que trata. Pero esas "fuerzas generales" no existen independientemente y contrapuestas a las "especiales" o particulares, como si, por ejemplo, un acaecer concreto fuera "causado" por la ley causal de una parte y la "situación histórica" específica de otra. Ningún acaecer es causado por fuerzas generales, ni menos por leyes: la causalidad no es la "causa" del acaecer, sino la suprema generalidad conceptual que permite reunir conceptualmente las diversas causaciones concretas. Ni la observación newtoniana transmitida por la anécdota de la manzana madura tiene el sentido de que en aquel hecho la legalidad general de la causalidad "obrara" en una complexión con factores de un grado abstractivo inferior. Sólo en lo particular *hay* la causalidad, y no como añadida a ello, y sólo en ese sentido puede ser descrita la manzana que cae como "expresión de la ley de gravedad"; esta ley depende de la caída de la manzana, igual que puede decirse a la inversa que la caída de la manzana depende de la ley gravitatoria. El concreto sistema de fuerzas puede perfectamente reducirse a esquemas de diversa generalidad, pero no hay fuerzas "generales" y fuerzas "especiales". Los generales y especiales son los conceptos. El pluralismo de Mannheim, que considera lo único y decisivo como *una* mera perspectiva entre otras muchas posibles, no puede evidentemente prescindir de la adición de fuerzas generales y especiales.

El hecho, previamente bautizado de "situación única", se degrada al nivel de mero ejemplo, mientras que la teoría dialéctica, como ya antes Kant, no da lugar al concepto de ejemplo. Los ejemplos se consideran ilustraciones indiferentemente sustituibles unas por otras; por ello suelen elegirse desde una cómoda distancia de las verdaderas miserias del hombre vivo. El castigo, empero, les alcanza pronto. Dice Mannheim, por ejemplo: "Un ejemplo aclarador de las perturbaciones debidas a la irracionalidad sustancial es el del plano de acción elaborado cuidadosamente por la diplomacia de un país, puesto de acuerdo

con otras acciones políticas también planeadas, y destruido por la repentina crisis nerviosa de un funcionario diplomático que en un determinado momento obra de un modo incompatible con el plan". Mucho tiempo debía sobrar al autor para pintar como "fuerzas activas" esos asuntos de expediente administrativo; no sólo sobreestima románticamente el ejemplo el "radio de acción" del diplomático individual, pues un tal error de un diplomático se arregla en cinco minutos por teléfono, a menos que no se trate tanto de un error personal cuanto del fruto de una contradicción inserta en el proceso político y más fuerte que las reflexiones y los planes del cuerpo diplomático. Otras veces escribe, con la plasticidad de los libros infantiles: "Como soldado tendré que dominar mis mociones instintivas y mis deseos de un modo muy diverso del del cazador profesional, el cual no obra finalísticamente más que de tanto en tanto y sin tener que dominarse intensamente más que en algún momento crítico de la caza, por ejemplo, cuando va a tirar". No ya el cazador profesional, sino ni siquiera el moderno cazador deportivo, si no se domina intensamente más que "cuando va a tirar" —seguramente para no asustarse con la detonación— no conseguirá gran cosa; lo más probable es que no consiga más que ahuyentar la caza, y acaso ni siquiera dé con su rastro. La nulidad de esos ejemplos está íntimamente relacionada con el modo de acción de la sociología del saber. Escogidos del modo subjetivamente más "neutral", e inesenciales ya por eso mismo, no sirven más que para desviar la atención de lo esencial. En sus principios, la sociología quería ser crítica de los principios de la sociedad con la que se encontraba. La sociología del saber se contenta con reflexiones sobre el cazador vestido de pieles o el diplomático de negro frac.

La meta del formalismo de una tal conceptuación queda de manifiesto en cuanto se presentan exigencias programáticas. Se exige entonces para la organización de la sociedad un *optimum*, sin reflexión previa acerca del abismo que separa de él. El *motto* es que si la sociedad se articula razonablemente todo quedará en inmejorable orden. A ello corresponde el ideal de Mannheim de una "línea deseable" entre el "conservadurismo inconsciente" y la "pésima utopía": "Sobre esta base se hace al mismo tiempo visible una posible solución de las actuales

tensiones, por lo menos en su contorno general: una democracia autoritaria con planificación, que cree un sistema equilibrado partiendo de los actuales principios en discrepancia". En armonía con esa "línea" está la estilización de las "crisis" hasta hacer de ella "el problema del hombre", estilización en la cual coincide Mannheim, pese a su declaración contra la moderna antropología alemana, con ésta y con los filósofos de la existencia. Pero hay dos rasgos primarios que caracterizan el conformismo de la sociología del saber de Mannheim. El primero es que no pasa de ser pensamiento sintomático. Su sociología del saber se inclina siempre a sobreestimar la importancia de las ideologías respecto de los intereses que defienden. Tranquilamente comulga la sociología del saber con la equívoca concepción de lo "irracional" que es precisamente propia de las ideologías y que constituye el punto en el que habría que apoyar la palanca crítica: "Hay que darse cuenta de que lo irracional no es en toda circunstancia algo perjudicial, sino que, por el contrario, lo irracional es quizá lo más valioso del acervo humano, cuando, por ejemplo, obra como estímulo poderoso para la consecución de fines racionalmente objetivos, o bien cuando crea valores culturales mediante su sublimación, o cuando intensifica la alegría de la vida como vitalidad pura, sin destruir por ello ciegamente la vida social". El sociólogo no nos enseña con más detalle que *es* lo irracional que crea valores culturales mediante su cultivo y sublimación, productos que son por definición productos de cultura o cultivo, y que "intensifica" la alegría de la vida, la cual sin duda es irracional. En todo caso, esa identificación de los estímulos con la "irracionalidad" es de efectos lamentables. Pues el concepto recubre indiferente y "neutralmente" la líbido y la metáfora de su represión. Lo irracional parece dar en Mannheim una cierta sustancialidad a las ideologías, una sustancialidad que sin duda tiene que soportar la paterna admonición del sociólogo, pero sin que éste descubra lo que esa sustancialidad esconde y la destruya así. Hermano de esa positivista aceptación de los síntomas meros y del silencioso respeto a la pretensión de las ideologías es empero el materialismo vulgar de la práctica dominante: para que la fachada se mantenga siempre intacta bajo el sol de este pensamiento conformista, la más profunda sabiduría de esta sociología consiste

en pretender que en el interior de la casa no prospere ninguna moción que pueda rebasar seriamente su mágico círculo: "De hecho, el acervo de ideas dado (análogo en esto al acervo lingüístico) no supera jamás el horizonte ni el radio de acción de la comunidad social existente". Una vez dicho esto, es naturalmente muy fácil presentar como "tendencia a suscitar estados de ánimo determinados por valores anímicos" los factores que en cualquier caso "rebasen" el marco, etc. Este materialismo vulgar, el materialismo del padre de familia que considera imposible por principio que su hijo pueda pensar ideas nuevas, pues todo está pensado ya, y le aconseja consecuentemente que se ponga a ganar dinero como Dios manda, este experimentado, envilecedor materialismo es el contrapunto del idealismo en la concepción de la historia al que Mannheim jura fidelidad en la construcción de la "racionalidad" y del progreso y según el cual las modificaciones de la conciencia son perfectamente capaces de "revelar desde dentro; por así decirlo, el principio estructural de la sociedad".

La verdadera fuerza de atracción de la sociología del saber debe verse en el hecho de que aquellas modificaciones de la conciencia, concebidas como logros o rendimiento de la "razón planificadora", se ponen en relación inmediata con la razón de los que hoy pueden planificar: "El hecho de que la reflexión sobre las series de acciones se cumple en la sociedad funcionalmente racionalizada sólo en las cabezas de unos pocos organizadores asegura a éstos una posición clave en la sociedad". Aquí se traiciona un motivo de mucho mayor alcance que la conciencia de la sociología del saber: en él se manifiesta el espíritu objetivo como espíritu de unos "pocos organizadores". Mientras la sociología del saber sueña con nuevos ámbitos de trabajo académico, se pone ciegamente al servicio de los que no han vacilado nunca ni un instante en anular todos los ámbitos que han podido. Las reflexiones de Mannheim, nutridas de *common sense* liberal tradicional, culminan todas en el consejo de "planificar" la sociedad sin penetrar hasta el fundamento de ésta. El objetivo es quitar importancia a las consecuencias del absurdo ya palmario —recogido por Mannheim sólo como "crisis de la cultura"— limándolo desde arriba, es decir, por los mismos dominantes. Esto significa simplemente que el liberal,

viéndose ya sin ninguna salida, se convierte en portavoz de una disposición dictatorial de la sociedad en el mismo momento en que cree estarse oponiendo a ella. Sin duda responderá a esto la sociología del saber que la instancia de su planificación no es un poder, sino la razón, y que de lo que se trata es de convertir a los poderosos a la razón. Pero en realidad todo el mundo ha tenido tiempo para darse cuenta de lo que significa esa conversión, desde su primera expresión en los "reyes-filósofos" de Platón. La admiración de Mannheim por la antigua inteligencia que según él volaba libremente en el espacio puede refutarse no sólo con su propio postulado reaccionario del "arraigo en el ser", sino aún mejor con el hecho de que precisamente la inteligencia que presume de libre vuelo arraiga muy profunda y firmemente en ese ser que hay que transformar y cuya crítica finge hacer aquella inteligencia. Para esa inteligencia lo razonable es el funcionamiento óptimo del mecanismo —esto es, el funcionamiento que aplaza la catástrofe—, sin preocuparse por la posibilidad de que, en su totalidad, acaso sea esa solución la sinrazón óptima. El mantenerla en pie mediante la regulación planeada lleva en todos los sistemas totalitarios a la práctica de reprimir con barbárica presión bajo la superficie del ser social las contradicciones provocadas por aquella óptima sinrazón que aplaza la catástrofe. Los abogados de esta regulación planeada atribuyen el poder, en nombre de la razón, a aquellos que ya lo tienen en nombre de la ceguera u ofuscación. La fuerza de la razón de lo actual es la ciega razón de los que hoy son poderosos. Y a medida que lleva hacia la catástrofe, tienta al espíritu que niega ésta con liberal comedimiento a abdicar ante la sinrazón. Este espíritu sigue llamándose liberal, pero ya reconoce incluso que la libertad no es para él, "vista sociológicamente, sino una desproporcionalidad entre el crecimiento del radio de acción de los mecanismos de influencia centralmente organizados y el crecimiento del ámbito de la unidad de grupo sujeta a esa influencia". La sociología del saber organiza para la inteligencia, sin techo que la cobije, campos de reeducación en los que aprenda a olvidarse de sí misma.

SPENGLER TRAS EL OCASO[1]

Si la historia de la filosofía no consiste tanto en la solución de sus problemas cuanto en el hecho de que el movimiento del espíritu hace caer en el olvido los problemas con centro en los cuales cristalizó, podrá decirse que Oswald Spengler ha sido olvidado con la velocidad de la catástrofe hacia la cual camina la historia universal según su propia doctrina. Luego de un éxito de público inicial, la opinión pública alemana se ha revuelto rápidamente contra *La Decadencia de Occidente*. Los filósofos oficiales reprocharon superficialidad al libro, las ciencias especializadas oficiales le acusaron de incompetencia y charlatanería, y en la agitación del período de inflación y de estabilización nadie quería saber nada de la tesis del ocaso. Luego de la publicación del libro grande, Spengler había expuesto la tesis en una serie de escritos menores con un tono tan vanidoso y un estilo de antítesis tan barato y tan baratas que la repulsa de la sana voluntad de vivir se produjo con suma facilidad.

Cuando en 1922 apareció el segundo volumen de la obra no halló ya, ni de lejos, el respeto que había encontrado el primero, aunque sólo en este segundo se desarrollaba concretamente la tesis del ocaso. Los legos, que leyeron a Spengler como antes habían leído a Nietzsche o a Schopenhauer, se habían alejado mientras tanto de la filosofía; los filósofos de gremio preferían a Heidegger, que daba expresión más cum-

1. Por *ocaso* se vierte aquí —y en todo contexto en el que lo que importe sea la conceptuación de la tesis de Spengler— la voz *Untergang*. Sólo en las citas del *libro* de Spengler se mantendrá la voz *decadencia* que prefirieron los traductores de *Der Untergang des Abendlandes*. *(N. del T.)*

plida y excelsa a su melancolía. Heidegger ennobleció la muerte decretada por Spengler sin consideración de personas, y prometió convertir la reflexión sobre ella en un académico secreto de la empresa. Spengler perdió el mercado: su ensayo sobre *El hombre y la técnica* no pudo sostener ya la competencia de las antropologías filosóficas lanzadas simultáneamente. Apenas se enteró ya la gente de sus relaciones con los nacionalsocialistas, de su ruptura con Hitler y, finalmente, de su muerte. En Alemania quedó proscrito por pesimista y por reaccionario — en el sentido en que usaban esas palabras los señores del momento —, y en el extranjero era ya considerado como uno de los cómplices ideológicos de la caída en la barbarie.

A pesar de todo eso, hay razones de sobra para volver a plantear la cuestión de la verdad o falsedad de Spengler. Sería dar a Spengler demasiada ventaja el entregarle el único tribunal de la historia, que por encima de él siguió su marcha hacia el orden nuevo. Tanto más cuanto que el curso de la historia universal ha confirmado sus prognosis inmediatas en una medida que tendría que asombrar si se recordaran aún aquéllas. El olvidado Spengler se venga amenazando con llevar razón. Su olvido, a pesar de la confirmación de sus tesis, da cierto momento objetivo a la amenaza de un fatalismo ciego que se desprende de sus concepciones. Los siete sabios especialistas de Alemania se reunieron una vez para liquidar definitivamente en la revista *Logos* al molesto *outsider*, y su filisteico celo suscitó burla. Hoy resulta bastante menos ingenuo e inocente, y da testimonio de una impotencia intelectual parecida a la política de la República de Weimar frente a Hitler. Spengler no ha encontrado prácticamente ningún contrincante a su altura: el olvido es una escapatoria.

Basta leer la obra de Manfred Schröter *Der Streit um Spengler (La pugna en torno a Spengler)*, que ofrece un conspecto completo de las críticas aparecidas hasta 1922, para comprender hasta qué punto fracasó el espíritu alemán ante un contradictor que parecía recoger todo el poder histórico del pasado de aquel espíritu. Pedante mezquindad en lo concreto, fraseología de conformista optimismo en la idea, y, como propina, la involuntaria confesión de debilidad en la afirmación de que, después de todo, las cosas no están tan mal en nuestra cultura,

o el truco sofístico de disolver las posiciones relativistas de Spengler mediante una exageración de sus propios principios: eso fue todo lo que pudieron reunir la ciencia y la filosofía alemanas contra un hombre que la instruía a gritos de cabo de reclutas. En la grandilocuente impotencia de los académicos puede adivinarse casi la secreta ansia de cerrar la boca al cabo. Pero a medida que el mundo marchaba según el uno-dos del cabo iba haciéndose urgente tomar posición ante aquellas proposiciones que proclamaron un destino humano que ha superado en la práctica aquellas tenebrosas profecías, con el asesinato de millones de hombres. La fuerza de Spengler se patentiza al comparar algunas de sus tesis con los acontecimientos posteriores. Consiguientemente, habría que investigar cuáles son las fuentes de esa fuerza de que goza una filosofía cuyas deficiencias teoréticas y empíricas son tan obvias. Por último habría que preguntarse, con una total desconfianza respecto del *thema probandum,* qué tipo de reflexión sería capaz de enfrentarse realmente con la de Spengler, sin la *pose* de fuerza y la mala conciencia del optimismo oficial.

Para mostrar la fuerza de Spengler es mejor no empezar por discutir sus generales ideas histórico-filosóficas del desarrollo y la muerte vegetativa de las culturas, sino considerar ante todo la radical aplicación de esa filosofía de la historia a la fase que, según Spengler, se encuentra en puertas, fase que, por analogía con otra del imperio romano, él llamó "cesarismo". Las profecías más características de Spengler en este contexto se refieren a cuestiones del dominio de los hombres, propaganda, arte de dominar las masas, y a formas de dominio político, especialmente a las tendencias de la democracia a convertirse por sí misma en dictadura. De acuerdo con la concepción general de Spengler, que concibe la economía no como realidad social básica y portadora, sino más bien como "expresión" de una "animidad" o alma dispuesta de un modo determinado, la prognosis propiamente económica es secundaria respecto de las referentes a los temas indicados. Y así, por más que Spengler considerara con agudeza las consecuencias culturales de la centralización del poder, no plantea siquiera la cuestión de la trustización del poder económico. No obstante, la visión de Spengler es lo suficientemente amplia como para

permitir ciertas acertadas conclusiones, ante todo sobre la extinción de la economía dineraria.

Hay reflexiones del segundo volumen que se ocupan explícitamente de la civilización del cesarismo. He aquí, para empezar, algunas palabras sobre la "fisiognómica de las ciudades mundiales" o grandes urbes: De sus casas dice Spengler: "En realidad no son ya casas en las que tengan lugar Vesta y Jano, los penates y los lares, sino meras habitaciones creadas por la utilidad, y no por la sangre, por el espíritu de empresa económico, y no por el sentimiento. Mientras el hogar sigue siendo para la mente piadosa el centro real e importante de la familia, no se ha perdido la última relación con el campo. Pero cuando se pierde también esto, y la masa de los inquilinos y huéspedes sin derecho a cocina empieza su vida errante, de techo a techo, por ese océano de casas, como los cazadores y pastores prehistóricos, queda configurado el nómada intelectual. La gran ciudad es un mundo, es el mundo. Sólo como totalidad tiene el sentido de casa humana. Sus casas son meros átomos que la componen". Reflexiones muy análogas se exponían a principios de siglo en el folleto de Werner Sombart *¿Por qué no hay socialismo en América?*

Hay que subrayar especialmente esa idea de que el tardío habitante de la ciudad es un nuevo nómada. Esa idea no expresa sólo temor y extrañeza, sino también la latente ahistoricidad de un estado en el cual los hombres no se encuentran sino como objetos de incomprensibles procesos, sin ser ya capaces de una continua experiencia del tiempo, sometidos como están al violento choque de aquellos procesos y al inmediato olvido de los mismos. Spengler ha visto la conexión que existe entre la atomización y el tipo humano regresivo, tal como se ha manifestado en las explosiones totalitarias subsiguientes: "Una miseria espantosa, una barbarización de todas las costumbres de la vida, que están criando ya, entre altillos y bohardillas, en sótanos y patios, un nuevo hombre primitivo, se encuentran en todas esas lujosas ciudades de masas".

En los "campamentos", que no conocen la casa, se ha manifestado esa regresión. Spengler no sabe decir muchas cosas sobre las condiciones y circunstancias de la producción que han dado lugar a esa situación. En cambio, ve con gran pre-

cisión el estado de conciencia en que se encuentran las masas fuera del proceso de producción propiamente dicho: los fenómenos que nos hemos acostumbrado a llamar del "tiempo libre", después de la tensión impuesta por el aparato productivo. "La tensión intelectual no conoce ya más que una forma de descanso, que es la forma específicamente cosmopolita: la relajación, la «distracción». El juego auténtico, la alegría vital, el placer y la embriaguez, emanaciones del ritmo del cosmos, no pueden ser ya comprendidos íntimamente. En cambio, en todas las ciudades cosmopolitas de todas las culturas se encuentra la alternancia del más intenso trabajo mental práctico con su contrario, el juego frívolo y absurdo cultivado conscientemente; la alternancia de la tensión espiritual con la física del deporte, y la de ésta con la sensual del «placer» y con la espiritual de la «excitación» de los juegos de azar, o la alternancia de la pura lógica del trabajo cotidiano con una mística conscientemente buscada y disfrutada."

Spengler hipertrofia esa reflexión hasta llegar a la tesis de que el arte mismo se convierte en deporte en esas ciudades. Spengler no conocía el jazz ni los concursos radiofónicos o televisivos. Pero si se quisiera resumir las tendencias más importantes del actual arte de masas en una fórmula simple, seguramente sería imposible encontrar alguna más expresiva que la de deporte, superación de obstáculos rítmicos o periódicos, competición entre los ejecutantes o entre la producción y el público. Las víctimas del aparato civilizatorio de la cultura de la propaganda son empero los destinatarios del desprecio de Spengler, y no quienes manipulan todo ese arte de carteles y anuncios. "Así surge el tipo del *fellah.*"

Este tipo es luego más detalladamente analizado por Spengler, que lo caracteriza como resultado de la expropiación de la conciencia de los hombres por los medios centralizados de la comunicación pública. La ve todavía bajo el signo del poder del dinero, aunque él mismo barruntara ya el final de la economía monetaria: consecuentemente, para Spengler el espíritu no puede existir en el sentido de autonomía sin trabas más que en conexión con la unidad abstracta del dinero. Sea de ello lo que fuere, su descripción puede aplicarse con toda exactitud al régimen totalitario que declara la guerra ideo-

lógica tanto al espíritu cuanto al dinero. Puede decirse que Spengler ha previsto para la prensa rasgos que no han sido totalmente desarrollados sino por la radio, del mismo modo que ha hecho a la democracia reproches que en realidad no cobran todo su peso más que dirigidos a la dictadura. "La democracia ha sustituido totalmente, en la vida espiritual de las masas populares, el libro por el periódico. El mundo de los libros, con su riqueza de puntos de vista —riqueza que obligaba al pensamiento a elegir y a criticar— no es ya propiedad real más que de reducidos círculos. El pueblo lee un periódico, *su* periódico, que penetra diariamente en millones de ejemplares en todas las casas, ata de buena mañana todos los espíritus a su poder, hacer olvidar los libros que aún aparezcan en el horizonte del individuo y obstaculiza en todo caso la acción de esos libros mediante una crítica que ha hecho ya sus efectos cuando empieza la lectura de los mismos."

Spengler ha adivinado algo de la ambigüedad de la ilustración en esta época de dominio universal. "En relación con la prensa política está la necesidad de una instrucción pública general, necesidad que la Antigüedad no conoció en absoluto. En ese motivo hay una tendencia inconsciente a poner las masas, como objeto de la política de partidos, bajo la poderosa influencia del periódico. A los idealistas de la primitiva democracia esto les parecía pura ilustración sin segundas intenciones, y aún hoy día hay aquí o allá ingenuos que se entusiasman con la idea de la libertad de prensa; pero el hecho es que con ello precisamente abren vía libre a los césares de la prensa mundial. Todo el que sabe leer queda bajo la influencia de éstos, y en vez de la independencia subjetiva lograda por la ilustración, la democracia tardía significa una radical determinación de los pueblos por los poderes a los que obedece la palabra impresa."

Lo que Spengler decía de los modestos magnates de la prensa de la primera guerra mundial ha madurado ya en la técnica de los programas "espontáneos" y de las "espontáneas" manifestaciones. "Sin que el lector se dé cuenta cambia de dueño el periódico y, con él, el mismo lector." Esto ha ocurrido literalmente en el Tercer Reich. Spengler dice que ese rasgo forma parte del "estilo del siglo XX". "Un demócra-

ta de vieja cepa no pediría hoy libertad de prensa, sino libertad respecto de la prensa, pero los dirigentes son hoy ya gente «que ha llegado» y que tiene que asegurar su posición frente a las masas."

Spengler ha profetizado la aparición de Goebbels: "No hay domador que domine mejor a sus fieras. Basta con soltar al pueblo convertido en masa lectora, y él mismo se lanzará por las calles hacia el objetivo leído, amenazará, romperá ventanas. [1] Luego bastará una señal con el bastón de mando de la prensa y el pueblo lector se calmará y se volverá a su casa. La prensa es hoy un ejército con especialidades cuidadosamente organizadas; los periodistas son los oficiales y los lectores son los soldados. Y ocurre en ese ejército lo mismo que en cualquier otro: el soldado obedece ciegamente, y los cambios de objetivos de guerra y de planes de operaciones se consuman sin que él se entere. El lector no sabe una palabra de lo que se pretende de él, y no tiene que saberlo, ni tampoco el papel que desempeña en el asunto. No puede imaginarse más terrible sátira de la libertad de pensamiento. En otro tiempo uno no podía atreverse a pensar libremente; hoy puede atreverse uno a hacerlo, pero resulta imposible. Cada cual pensará lo que le hagan pensar, y lo sentirá como su libertad".

No menos asombrosas son las profecías específicas de Spengler. Ante todo la militar, prognosis probablemente influida por ciertas experiencias del mando militar alemán durante la primera guerra mundial, recogidas y pasadas consecuentemente a la práctica. Spengler considera superado el principio "democrático" del servicio militar obligatorio, junto con todos los expedientes tácticos que dimanan de él.

"En lugar de los ejércitos permanentes irán apareciendo a partir de ahora ejércitos profesionales constituidos por soldados voluntarios y entusiastas de la guerra; en lugar de los millones de hombres volverán a aparecer los centenares de miles, pero precisamente con esa transformación este segundo siglo" (tras las guerras napoleónicas) "será realmente el de

1. El autor valora probablemente esta frase como "profecía" de la llamada *Reichskristallnacht*, la noche en que las unidades nacionalsocialistas destruyeron las vitrinas de todos los establecimientos judíos. *(N. del T.)*

los estados en lucha. La mera existencia de estos ejércitos no será un suficiente sustitutivo de la guerra" (como lo fue en cambio, según Spengler, la mera existencia de los ejércitos del siglo XIX), "puesto que serán ejércitos realmente preparados para la guerra y deseosos de ella. En dos generaciones la voluntad de esos ejércitos será más fuerte que la de todos los hombres deseosos de paz. En estas guerras por la herencia del mundo entero entrarán en juego continentes, la India, China, el África del Sur, Rusia, el Islam, y chocarán unas con otras nuevas tácticas y nuevas técnicas. Los grandes centros del poder cosmopolita dispondrán a su antojo de los pequeños estados, de sus territorios, de su economía y de sus hombres. Todo lo pequeño será mera provincia, objeto, medio para el fin; su destino carecerá de importancia visto desde la gran marcha de las cosas. En pocos años hemos aprendido a despreciar acontecimientos que antes de la guerra habrían aterrorizado al mundo".

Efectivamente, hoy día se acusa ya de torpe resentido al que recuerda la monstruosidad de Ausschwitz. Nadie da valor alguno a las terribles cosas del pasado inmediato. Lo que sigue a lo que Spengler llamó época de los estados en lucha es por su construcción una época diabólicamente ahistórica. La tendencia de la actual economía a eliminar el mercado y la dinámica de la competencia para conseguir un estadio económico propiamente "sin crisis", regido por poderes de disposición inmediata, puede interpretarse muy bien según la prognosis de Spengler. Pero ésta se cumple aún más visiblemente en la estática de la "cultura", cuyos intentos más avanzados, ya desde el siglo XIX, niegan a la sociedad comprensión y recepción verdaderas, imponiéndole la incesante y mortal repetición de lo ya aceptado, mientras el estandardizado arte de masas excluye la historia mediante sus "congelados" modelos. Podría perfectamente interpretarse todo arte específicamente moderno como un intento de conjurar la dinámica de la historia para mantenerla en vida, o como el deseo de convertir en *schock* el espanto producido por el enrigidecimiento y llevarlo a una catástrofe en la cual lo ahistórico tome repentinamente el aspecto de lo pasado. Lo que Spengler profetiza a los pequeños estados empieza a cumplirse ya en los hombres

mismos, incluso en los de las grandes ciudades y precisamente en los más poderosos de ellos. Por ello parece apagada la historia. Todo lo que ocurre, ocurre a los hombres, en vez de ocurrir por ellos. Incluso las mayores empresas estratégicas y los triunfos más grandes tienen algo de ilusorio, de irreal. La experiencia de este hecho quedará recogida para siempre en la palabra americana *phony*. Los acontecimientos se desarrollan entre los oligarcas y sus especialistas en muertes, y no nacen de la dinámica de la sociedad, sino que someten ésta a una administración que administra la aniquilación.

Como objetos del poder político los hombres renuncian a su espontaneidad: "Desde el comienzo de la edad cesárea dejan de existir los problemas políticos. Cada cual se aguanta con la situación y el poder existentes. Torrentes de sangre habían enrojecido el asfalto de todas las ciudades cosmopolitas en la época de los estados en lucha, en la empresa de convertir en realidad las grandes verdades de la democracia y para conquistar derechos sin los cuales la vida no parecía valer la pena. Ahora se han conseguido ya esos derechos, pero ya no hay manera de mover a los nietos a que hagan uso de ellos, ni siquiera bajo amenazas penales".

La prognosis spengleriana de la transformación del partido ha sido radicalmente confirmada por el nacionalsocialismo: los partidos se convierten en "séquitos". La caracterización spengleriana del partido, probablemente inspirada por Robert Michels, tiene aquella fabulosa claridad que el fascismo supo aprovechar tan satánicamente al convertir en justificación de la falsedad y de la inhumanidad absolutas la falsedad de un humanismo que se declaraba patrón del mundo sin haberse realizado propiamente. Spengler ha visto también la relación esencial del sistema de partidos con el liberalismo burgués. "La aparición de un partido aristocrático en un parlamento es en el fondo tan inauténtica como la de un partido proletario. Sólo la burguesía tiene propiamente su hogar en el parlamento." Spengler insiste además en los mecanismos que dan lugar al paso del sistema de partidos a la dictadura.

Las reflexiones del tipo spengleriano son habituales en la filosofía cíclica de la historia desde la *stoa*. Maquiavelo desarrolló la idea de que la corrupción de las instituciones democráti-

cas hace necesaria a la larga la reinstauración de las dictaduras. Pero Spengler, que restablece en cierto sentido y al final de la época la posición asumida por Maquiavelo al comienzo de la misma, muestra ser superior al filósofo del estado de comienzos de la edad burguesa por su experiencia de la dialéctica histórica —aunque en ningún lugar pronuncie siquiera su nombre—. El principio de la democracia se desarrolla para Spengler dialécticamente hasta convertirse en su propio contrario, gracias al elemento del dominio de partido.

"La época del auténtico dominio de partidos abarca apenas dos siglos, y se encuentra entre nosotros ya en plena decadencia desde la guerra mundial. El principio según el cual la masa electoral completa selecciona por impulso común unos hombres para que gestionen sus asuntos —al modo como ese principio se expone con toda ingenuidad en las constituciones—, no era de realización posible más que en un primerísimo momento, pues su realización presupone que no existan siquiera pródromos para la organización de grupos determinados y coherentes. Tal fue el caso en Francia en 1789 y en Alemania en 1848. Pero con la existencia de una asamblea está inmediatamente dada la de unidades tácticas formadas en el acto y cuya cohesión se basa en la voluntad de conservar la posición dominante conquistada; esas unidades no se consideran ya en absoluto portavoces de sus electores, sino que, a la inversa, se someten esos electores con todos los medios de la agitación y los utilizan para sus propios fines. Con ello, cualquier orientación que se organice en el pueblo se convierte en seguida en instrumento de la organización, y el proceso sigue sin cesar en el mismo sentido hasta que la organización misma se convierte en un instrumento de los dirigentes. La voluntad de poder es más fuerte que todas las teorías. En el comienzo surge la dirección y surge el aparato al servicio del programa; luego sus titulares los defienden por deseo de poder y de botín, como ocurre hoy día generalmente en todos los países, en los que miles de personas viven de los negocios y los cargos dados por el partido; finalmente, el programa se olvida totalmente y la organización trabaja por sí y para sí misma."

Las siguientes palabras parecen cortadas a la medida para la Alemania de los años de gobierno minoritario que prepara-

ron la llegada de Hitler al poder: "La constitución alemana de 1919, surgida ya en el umbral de la democracia decadente, contiene con toda ingenuidad una dictadura de los aparatos de partido, los cuales se han hecho conceder por ella todos los derechos y no son seriamente responsables ante nadie. La sospechosa elección proporcional y la lista del *Reich* les aseguran de todo riesgo. En vez de los derechos del pueblo, como decía la constitución de 1848 en su idea básica, lo que tenemos es el sistema de derechos de los partidos, lo cual parece inocente, pero contiene ya en sí el cesarismo de la organización. En este sentido, esa constitución es la más progresiva de la época; permite adivinar ya el final; bastan unas pequeñas modificaciones para que conceda a un individuo un poder ilimitado".

Spengler presiente cómo el proceso de la historia hace olvidar a los hombres la idea y la realidad de su propia libertad. "Estos abstractos ideales poseen una fuerza que no abarca mucho más de dos siglos: los de la política de partidos. Al final no han sido refutados, sino que aburren. Hace ya mucho tiempo que sonó la hora de Rousseau, y falta poco para que suene la de Marx. Lo que se abandona no es nunca, en realidad, tal o cual teoría, sino la fe en las teorías en general, y con ello el febril optimismo del siglo XVIII, que creía en la posibilidad de mejorar los hechos insatisfactorios aplicándoles conceptos que satisfacieran." "Nadie debe engañarse: también para nosotros está agonizando la edad de la teoría."

La prognosis sobre la expiración de la fuerza del pensamiento culmina en la prohibición de pensar que pretende legitimarse con la inevitabilidad del proceso histórico.

Pero con esto se alcanza el punto arquimédico del esbozo spengleriano. Su afirmación histórico-filosófica de la muerte del espíritu y las antinoéticas consecuencias que de ella se siguen no se refieren sólo a la fase de la "civilización", sino que son elementos básicos de la concepción spengleriana del hombre como tal. "Las verdades existen para el espíritu; los hechos no existen más que respecto de la vida. La consideración histórica —el tacto fisiognómico en mi terminología— es la decisión de la sangre, el conocimiento del hombre ampliado al pasado y al futuro, la visión innata de personas y situaciones, la intuición de lo que fue acaecer, lo que fue necesario, lo que tuvo

que ser: es eso, y no la mera crítica científica, el mero conocimiento científico de los datos."

Lo decisivo en esa idea es el concepto de conocimiento del hombre y su acoplamiento con la ideología de la sangre, más tarde llegada plenamente a sí misma y al público terror. Detrás de esas frases está implícitamente la hipótesis de Maquiavelo, la tesis de la inmutabilidad de la naturaleza humana, la cual es necesario y suficiente conocer de una vez y para siempre —especialmente en su indignidad— para poder disponer también para siempre de ella, en la expectativa de lo siempre idéntico. Para estos ideólogos creadores de la expresión, "conocimiento del hombre" quiere decir en realidad, en sentido pregnante, "desprecio del hombre": el hombre es así, qué se le va a hacer. El interés rector de la consideración es el interés de dominio. Todas las categorías se trazan teniendo en cuenta el dominio. Toda la simpatía va a los dominantes, y el filósofo de la desilusión puede entusiasmarse como nadie, como ninguno de los pacifistas de que tanto se burla, en cuanto empieza a hablar de la inteligencia supuestamente gigantesca y de la voluntad de acero de los modernos capitanes de la industria. La total imagen de la historia se juzga según el metro del ideal de dominio. La afinidad espiritual de Spengler con lo dominante da al escritor la agudeza con que penetra las situaciones en que se trata de potencialidades de poder o dominio, y le ciega en cambio, por odio, en cuanto tropieza con motivaciones que rebasan la historia que ha sido hasta hoy, la historia como situaciones de poder. La tendencia de los sistemas idealistas alemanes a entronizar como fetiches los grandes conceptos generales y sacrificarles entonces en la teoría la existencia humana individual —la tendencia reprochada a Hegel por Schopenhauer, Kierkegaard y Marx—, es en Spengler alegría sin rebozo ante las reales víctimas humanas. Donde la filosofía de la historia de Hegel habla del matadero de la historia con sombría y rígida tristeza, Spengler no ve más que hechos que sin duda pueden lamentarse si uno tiene disposición melancólica, pero que es mejor eliminar como preocupación si uno es cómplice de la necesidad histórica y si la fisiognómica de uno está del lado de los batallones más fuertes. En una crítica sin prejuicios ha escrito James Shotwell en sus *Es-*

says in Intellectual History: "El interés de Spengler se orienta hacia el grande y trágico drama que describe, y no desperdicia mucha ociosa simpatía por las víctimas de la noche que se acerca de nuevo".

En el grandioso y autoritario gesto con que Spengler elige sus conceptos, jugando con culturas como con cuentas de colores y "situando" (como decían los nazis) el destino, el cosmos, la sangre y el espíritu con plena indiferencia, se expresa directamente el motivo del dominio. El que coloca en bloque todo lo fenoménico en la fórmula "todo ocurrió ya" practica sin más un régimen de fuerza de las categorías que está estrechamente emparentado con el régimen de fuerza político que entusiasma a Spengler. Así sitúa la historia en las secciones de su gran plan de conjunto, al modo como Hitler trasladaba las minorías de un país a otro. Al final le cuadran las cuentas. Todo está ordenado, y están liquidadas todas las resistencias que en otro tiempo existían en los sectores que no habían sido abarcados. Por insuficiente que haya sido la crítica de los especialistas científicos a Spengler, tiene razón en este punto. Lo único que se sustrae a la Fata Morgana de la ordenación histórica de los "grandes espacios vitales" es el individuo, ante cuya tenacidad alcanza sus límites la dominante subsumción. Si Spengler resulta superior a una ciencia especializada y detallista, gracias a la perspectiva y a la generosidad de sus categorías, resulta por otra parte inferior a ella precisamente por esa generosidad, que nunca es conseguida por Spengler mediante una honesta extensión de la dialéctica entre el concepto y la particularidad individual, sino a través de un esquematismo que se sirve genérica e ideológicamente del "hecho" para aplastar al pensamiento, sin conceder a éste más que un primer vistazo clasificatorio. En la perspectiva histórico-universal de Spengler hay un elemento de ostentación e hinchazón análogo al espíritu de las grandes construcciones guillerminas, como la Avenida de las Victorias berlinesa: el mundo no tiene un aspecto que guste a Spengler más que cuando se transforma en una avenida de las victorias. La superstición según la cual la grandeza de una filosofía reside en sus aspectos grandiosos es mera herencia idealista; es como la concepción de que la grandeza de un cuadro depende de la excelsitud de

su tema. Grandes temas no son sino más garantía de la grandeza del conocimiento del que los trata. Si la verdad es, como quiere Hegel, la totalidad, no lo será sin embargo más que en el caso de que la fuerza del todo penetre completamente en el conocimiento de lo particular.

Nada de eso hay en Spengler. En ningún lugar se le revela lo especial, lo particular, en modo superior a la previa perspectiva esquemática de su morfología cultural comparativa. Su método pretende orgullosamente el nombre de fisiognómica. Pero en realidad su pensamiento fisiognómico está atado al carácter total de sus categorías. Todo lo individual y remoto es para él cifra de lo grande, de la "cultura", porque el mundo está pensado tan sin lagunas que no tiene espacio para nada que no sea idéntico con el todo y sin la menor tensión con él. Hay en esto un elemento de verdad, en la medida en que la sociedad organizada por el dominio se acerca constantemente a totalidades que no dejan al individuo libertad alguna: la totalidad es por tanto su forma lógica. La fisiognómica de Spengler tiene el mérito de permitir contemplar el "sistema" también en aquellos casos en que se disimula con una libertad detrás de la cual no hay en realidad más que la universal dependencia. Pero este mérito queda anulado por el inconveniente de que la insistencia en la dependencia universal de los momentos individuales respecto del todo —entendida como dependencia de los caracteres expresivos de la totalidad de la cultura— oculta con su abstracta amplitud las dependencias concretas y bien diferenciadas que deciden realmente de la vida del hombre. Por ello lanza Spengler la fisiognómica contra la causalidad. Spengler sitúa acasualmente el tipo del hombre-masa de reacción pasiva en el mismo plano que la concentración del poder que, en realidad, produce y reproduce ese hombre-masa incluso como categoría-clave del sistema de Spengler y en el "sistema" real. Así le es posible una múltiple nivelización, por el cual las relaciones sociales de dependencia se ponen al nivel del destino y del ritmo de las fases culturales. Y así es posible también cargar metafísicamente sobre los hombros del impotente hombre-masa el vilipendio que en la realidad histórica le han hecho los césares. La mirada fisiognómica se pierde al atribuir los fenómenos al pobre es-

quema de las "invariantes". En vez de sumirse en los caracteres expresivos de los fenómenos, Spengler se apresura a ahuyentarlos a golpes de violenta propaganda.

Spengler abre en canal las ciencias particulares para venderlas en su liquidación. Si se tuviera humor para describir su obra en la lengua de la civilización por él denunciada y según su propio manierismo estilístico, habría que comparar *La Decadencia de Occidente* con unos grandes almacenes en los que se ofrece a buen precio la carne legible en conserva que el gerente intelectual ha conseguido arrebatar de la masa de la quiebra de la cultura. En esa actitud de Spengler alienta el resuelto y resentido deseo del sabio alemán de la clase media, ansioso de convertir por fin su saber en capital para invertirlo en la rama más prometedora de la economía: la industria pesada en la época de Spengler. El descubrimiento de la impotencia del intelectual liberal bajo la sombra del poder totalitario en marcha hace de Spengler un desertor. El espíritu se autodenuncia para ser aprovechable como fabricante de ideologías antiideológicas. Detrás de la proclama spengleriana del ocaso de la cultura se oculta, como padre de la idea, el mero deseo. El espíritu que se niega a sí mismo y se coloca de la parte del poder espera que se le perdone. En Spengler se cumple la frase de Lessing sobre aquel prudente que lo era tanto como para no serlo. La introducción a *La Decadencia de Occidente* tiene una frase que debería hacerse célebre: "Si bajo la impresión de este libro los hombres de la nueva generación se dedican a la técnica en vez de a la lírica, a la marina en vez de a la pintura y a la política en vez de a la crítica del conocimiento, harán precisamente lo que yo deseo, y eso es lo mejor que puede deseárseles".

Leyendo la frase no es difícil imaginarse cuáles eran las personalidades a las que Spengler lanzó respetuosa mirada de reojo mientras la escribía. Spengler está de acuerdo con esas personalidades —y sabe que lo está— en la convicción de que ha llegado la hora de quitar definitivamente a los jóvenes veleidades de pensamiento. Esas personalidades son aquellas que más tarde apelaron a la *Realpolitik*, a la política de realidades. En esa furia contra pinturas, poemas y filosofía se anuncia el profundo miedo a que en ese estadio "ahistórico" entusiásti-

camente descrito por Spengler, ese estadio en el que no habrá ya "problemas políticos" y acaso tampoco economía, la cultura, si no ha sucumbido a tiempo, pueda dejar de ser la inocente fachada que Spengler denuncia y rebaja, y se ponga a denunciar contradicciones sin sede en la reglamentada infraestructura. La cultura oficialmente producida y puesta en mercado en los países fascistas suscitó risa y escepticismo en los clientes, y mucha oposición halló un asilo en los libros, en las iglesias y en las piezas teatrales de los clásicos, tolerados por ser tan clásicos, pero que dejaron de serlo por el hecho de ser tolerados. El veredicto de Spengler afecta a toda cultura oficial sin distinción, así como a su contrario: el expresionismo y el cine se encuentran en el mismo lugar. El carácter indiferenciado de ese veredicto está perfectamente de acuerdo con la disposición de los poderosos en los estados dictatoriales, los cuales desprecian las propias mentiras, odian la verdad y no pueden dormir tranquilos hasta que nadie se atreve a soñar.

Para la resistencia de las ciencias especiales, Spengler, sobre todo en los países anglosajones, es un metafísico que violenta la realidad con la arbitrariedad de sus construcciones conceptuales. Aparte de los idealistas, que vieron en él la negación del progreso en la conciencia de la libertad, Spengler no habrá tenido contrincantes más encendidos que los positivistas. No hay duda de que su filosofía hace violencia al mundo. La historia, tan llena de agitada vida que el mismo concepto de progreso le resultó demasiado mecanicista, parece congelarse aún más inmediatamente en el esquema conceptual de Spengler. La cuestión de si una filosofía es metafísica o es positivista no puede resolverse al primer vistazo. A veces los metafísicos son positivistas de mirada amplia o de menos miedo que los demás. ¿Es Spengler el metafísico que ven en él sus enemigos y él mismo? Si se insiste formalmente en la supremacía de la conceptuación sobre el contenido empírico, en la dificultad o imposibilidad de la verificación y en los conceptos auxiliares de su teoría del conocimiento, tan groseramente irracionalistas, no hay duda de que es un metafísico. Pero si se considera más profundamente la sustancia de sus conceptos, se acaba por llegar siempre a desiderata positivistas, y especialmente al culto de los "hechos". Spengler no des-

perdicia ninguna oportunidad de denigrar la verdad, cualquiera que sea el sentido de ésta, para glorificar lo que es, lo que tiene que ser meramente registrado y aceptado. "...Pero en la realidad histórica no hay ideales; no hay más que hechos. No hay razones, no hay justicia, no hay equilibrio, no hay objetivo final; no hay más que hechos. Y el que no lo entienda, que escriba libros sobre política, pero que no haga política."

La esencial comprensión crítica de la impotencia de la verdad en la historia sida hasta ahora, de la omnipotencia del mero ente sobre todos los intentos de romper su círculo con la conciencia, se convierte sin más en Spengler en justificación del ente mero, de lo existente. La idea de que lo que existe, lo que tiene poder y se impone, puede carecer de razón, es idea que no se le ocurre o, más exactamente, idea que se prohíbe a sí mismo y a los demás. Cada vez que la impotencia hace oír su voz cae Spengler en ataques de cólera, aunque no tiene más razón que objetar a aquella voz que el hecho de su impotencia. La doctrina hegeliana de la racionalidad de lo real degenera aquí en caricatura. Spengler mantiene el *pathos* hegeliano de la plenitud de sentido de lo real y su burla contra los perfeccionadores del mundo, pero en Spengler el nudo pensamiento del dominio, la idea del poder sobre la realidad se hace con la pretensión al sentido y a la razón que es la raíz del *pathos* hegeliano. Razón y sinrazón de la historia son para Spengler lo mismo, puro dominio; y el hecho es aquello en que se manifiesta el dominio.

Nietzsche, cuyo imperioso tono imita Spengler constantemente, aunque sin declararse nunca, ni siquiera de boquilla, libre de acuerdo con el mundo, dice en cierto lugar que Kant ha defendido los prejuicios del hombre común contra la ciencia utilizando los procedimientos de la ciencia misma. Cosa análoga puede decirse de Spengler. Spengler ha defendido la fe en los hechos y la docilidad del positivismo contra la crítica resistencia de la metafísica con las armas de ésta; segundo Comte, ha hecho del positivismo una metafísica, del sometimiento al ente ha hecho un *amor fati*, del absurdo ha hecho misterio y de la negación de la verdad ha hecho la verdad. Esa es su fuerza.

Spengler debe contarse entre aquellos teoréticos de la extrema reacción cuya crítica al liberalismo ha resultado ser en muchos puntos superior a la crítica progresiva del mismo. Valía la pena investigar el porqué. Lo decisivo son las diferencias en relación con la ideología. La ideología liberal pareció generalmente a la crítica dialéctica como una promesa falsa. Los formuladores de la crítica dialéctica al liberalismo no han discutido las ideas de éste —humanidad, libertad, justicia—, sino que han analizado la pretensión de la sociedad burguesa que dice ser la realización de esas ideas. Para los críticos dialécticos eran las ideologías apariencia, pero apariencias de la verdad. Por eso la crítica dialéctica iluminaba con cierta luz conciliante, si no lo existente mismo, sí al menos sus "tendencias objetivas". La tesis de la intensificación de los antagonismos y la admisión de la posibilidad real de la recaída en la barbarie no eran tomadas tan en serio por los críticos dialécticos como para ver en las ideologías algo peor que disfraces apologéticos, a saber, absurdo objetivo destinado a transformar la sociedad de la competencia liberal en la de la opresión directa. Por eso no se ha planteado apenas la cuestión de cómo van a transformar lo existente precisamente aquellos que soportan toda su carga. La crítica dialéctica aceptó positivamente conceptos como los de masa y de cultura, sin hacerse plenamente cargo de su dialéctica, sin comprender el carácter de producto de la específica categoría de masa en el actual estadio social, ni la simultánea transformación de la cultura en un sistema de control. La crítica dialéctica no sospechó siquiera que las mismas "ideas", en su forma abstracta, no representan meramente verdades regulativas, sino que adolecen ya de la injusticia bajo cuyo dominio se pensaron.

Para los pensadores de la derecha era mucho más fácil penetrar con la mirada las ideologías, por la sencilla razón de que no tenían ningún interés en la verdad contenida en ellas en forma falsa. Aquel para el cual las grandes palabras de la ideología liberal —libertad, humanidad, justicia— no son más que palabrería imaginada por los débiles para hacer frente a los fuertes —y en esta actitud los teóricos de la reacción alemana seguían generalmente a Nietzsche—, consigue perfectamente, abogando por los fuertes, descubrir la contradicción que existe

entre aquellas ideas ya mutiladas y la realidad. La crítica de las ideologías se transforma así en su contrario dialéctico, y se alimenta de un desplazamiento de la comprensión de la maldad de la realidad, que pasa a serlo de la maldad de las ideas, maldad probada (según la crítica reaccionaria) por el hecho de que no están realizadas. Lo que da a esta crítica tan pobre de espíritu su fuerza cognoscitiva es su profunda alianza con las fuerzas que se imponen en la sociedad. Spengler y los que son como él, son en el fondo, no tanto profetas de la marcha del espíritu cósmico cuanto celosos agentes suyos.

Ya en la forma de la prognosis va implícita la disposición sobre los hombres como eliminación de los mismos respecto de la actividad decisiva. La teoría que lo espera todo de los hombres y de su acción, que no juega con "relaciones de fuerza" políticas, sino que quiere terminar con el "juego de fuerzas", no se dedica a hacer profecías. Spengler dice que lo que importa es calcular ampliamente en historia con incógnitas. Pero las incógnitas de la humanidad son precisamente aquello con lo que no se puede calcular. La historia no es una ecuación, no es un juicio analítico. La concepción que afirma que lo es excluye ya en el punto de partida la posibilidad de lo diverso. La profecía histórica de Spengler recuerda los mitos de Tántalo y de Sísifo y las sentencias de los oráculos, que desde antiguo anuncian lo malo. Spengler es más un adivino que un profeta. Y en esa gigantesca y destructiva empresa de decir la mala ventura está en su gloria el pequeño burgués.

La morfología de la historia universal presta a Spengler el mismo servicio que la grafología a Klages. Precisamente en el ansia del pequeño burgués de que le adivinen su destino por su escritura, por su pasado y leyéndolo en la baraja está el vicio que Spengler reprocha hipócritamente a las víctimas: la renuncia a una consciente autodeterminación. Spengler se identifica con el poder, pero su teoría revela al mismo tiempo, en su contenido pseudoprofético, la impotencia de esa identificación. Spengler está tan seguro de su éxito como pueda estarlo el verdugo cuando los jueces han pronunciado ya la sentencia de muerte. En la fórmula cósmica históricofilosófica no se eterniza sólo la debilidad ajena, sino también la propia de Spengler.

Acaso permita esta caracterización básica del modo de pensar de Spengler algunas reflexiones de principio sobre su crítica. Su metafísica es positivista por el rasgo que consiste en contentarse con lo que existe y cómo existe, en extirpar la posibilidad por odio a un pensamiento que pudiera tomarse en serio lo posible para luchar contra lo real. Este positivismo, queda, sin embargo, roto por Spengler en un punto decisivo —y la brecha abierta en la muralla positivista es tan importante que algún comentarista teológico de su obra creyó poder reivindicarle como aliado suyo—. Se trata de la concepción spengleriana de la fuerza motora de la historia, de la "animidad", la enigmática constitución —plenamente interna e inexplicable— que interviene repetidamente en la historia en forma de especial tipo humano o, como Spengler dice algunas veces, en forma de "raza".

A pesar de toda la fe en los hechos, a pesar de toda *skepsis* relativista, un principio metafísico resulta ser así la explicación última de la dinámica histórica; un principio que, como el mismo Spengler asegura repetidamente, está íntimamente emparentado con el concepto de entelequia leibniziano y goethiano de "forma impresa que se desarrolla viviendo". Esta metafísica del alma colectiva que se desarrolla y muere como las plantas coloca a Spengler cerca de los filósofos de la vida, Nietzsche, Simmel y Bergson, tan escasamente apreciado por él. Para el táctico Spengler la cháchara sobre el alma y la vida no es más que un útil arma auxiliar para acusar de grosería a un materialismo que, en el fondo, sólo le resulta odioso porque no es lo suficientemente positivista como para desear el mundo tal como éste es.

Pero la metafísica de la animidad tiene consecuencias que rebasan su mera función táctica. Casi se podría hablar de Spengler como de un filósofo de la identidad. Con un poco de exageración podría decirse que la historia universal se convierte para él en historia de los estilos: los destinos históricos de la humanidad son producto de la interioridad anímica en grado no menor que las obras de arte. El creyente en los hechos ignora en cambio la intervención de la miseria vital en la historia. El diálogo del hombre con la naturaleza, tal como se manifiesta en la tendencia al dominio de esta última que luego

se continúa por el dominio del hombre por el hombre, no aparece jamás en la perspectiva de *La Decadencia de Occidente.* A pesar de iluminarla con todos los focos de su reflexión, Spengler no ve cómo la fatalidad histórica nace de la constricción de la lucha con la naturaleza. Spengler estetiza la imagen de la historia. La economía le resulta así un "mundo de formas" igual que el arte, una esfera de expresión pura del alma de tal configuración, esfera que se constituye esencialmente con independencia de la necesidad de reproducción de la vida.

No es casual el que la comprensión spengleriana de los procesos económicos sea tan de diletante superficial. Spengler habla de la omnipotencia del dinero en el mismo tono que utiliza el agitador pequeño-burgués para desencadenarse contra la conjuración mundial de la bolsa. Spengler ignora que para la economía lo decisivo es siempre la producción, y no el medio de cambio. Está tan fascinado por la fachada dineraria, por la "fuerza simbólica" del dinero, que convierte el símbolo en cosa. Con manifiesta violentación de los programas de los partidos obreros, declara que lo que éstos quieren no es superar el valor-dinero, sino poseerlo. Economía esclavista, proletariado industrial, economía maquinista son para él, como categorías, análogas en principio a las de plástica, polifonía musical o cálculo infinitesimal. Todas ellas se espiritúan hasta ser signos de algo meramente interno-anímico. Mientras que los enlaces transversales que Spengler establece entre las heterogéneas categorías de la realidad y la imagen iluminan frecuente y sorprendentemente la unidad de las épocas históricas, pierde en cambio todo lo que no pertenece, libre y autónomamente, a la esfera de la capacidad humana de expresión. Todo lo que no puede reducirse a la naturaleza humana —dotada por Spengler de plena soberanía, a pesar de todo su fatalismo— no aparece en su pensamiento más que en vaguísimas frases sobre la conexión cósmica.

El mundo fatal de la filosofía spengleriana se transfigura así en un reino de la libertad. Pero sólo en apariencia. Con ella se forma una constelación sumamente paradójica. Precisamente por el hecho de que para Spengler todo lo externo se convierte en imagen de lo interno, sin que, por tanto, se llegue a un verdadero proceso entre sujeto y objeto, el mundo parece

desarrollarse orgánicamente a partir de la sustancia anímica, como la planta a partir de la semilla. Por su reducción a la esencia alma, la historia toma un carácter formal y sin censura, cerrado en sí y, con ello, radicalmente determinista. Karl Joel, en su crítica publicada en el número de *Logos* dedicado a Spengler, expone ese hecho como "la enfermedad radical de este importante libro: ha olvidado al hombre, con su obrar y su libertad. Pese a toda interiorización, el libro deshumaniza la historia hasta hacer de ella un decurso de procesos naturales típicos; pese a toda su animización, corporeíza la historia al entregarla a su «morfología» o «fisiognómica», esto es, al proponerse comparar sus formaciones externas, sus formas de expresión, los rasgos específicos de sus manifestaciones".

La verdad es que la historia no se deshumaniza en Spengler "a pesar de toda interiorización", sino precisamente gracias a ella. La naturaleza, con la cual han tenido que medirse los hombres a lo largo de toda su historia, es soberbiamente rechazada por la filosofía de Spengler. Por ello se convierte la propia historia en una segunda naturaleza, ciega, sin salidas y determinada como pueda estarlo la vida vegetal. Lo que puede llamarse libertad humana no se constituye sino en los intentos del hombre por romper la coerción natural. Si se ignora esa coerción, el mundo se concibe como mera imagen producida por un puro ser humano, y en esa panhumanización de la historia se pierde la libertad. Esta no se desarrolla realmente sino con la resistencia del ente al hombre: si la libertad se absolutiza y se pone el alma como principio dominante de la realidad, la libertad sucumbre al ente.

La *hybris* de la imagen spengleriana de la historia y el envilecimiento del hombre a que da lugar son en realidad lo mismo. La cultura no es, como enseña Spengler, la vida de almas colectivas en desarrollo, sino que surge en la lucha del hombre por conseguir las condiciones necesarias para la reproducción de su vida. Por ello contiene la cultura un elemento de contradicción a la ciega necesidad, una voluntad de determinarse a sí misma por el conocimiento. Spengler separa a la cultura de aquella tendencia del hombre a sobrevivir, y la convierte en un juego del alma consigo misma. Pero luego equipara ese fantasma que es la cultura como mera interiori-

dad con las fuerzas históricas reales, e incluso con las fuerzas naturales, puesto que ha perdido las fuerzas culturales exactamente igual que la realidad en la que éstas operan.

Precisamente en este punto se pone el idealismo splengleriano al servicio de la filosofía de la fuerza. La cultura se hace inmanente al dominio; aquel proceso que nacía de la mera interioridad anímica, y que revierte en ella, se le convierte, sin embargo, en destino, y la historia se disuelve en la atemporalidad del ciclo de las culturas aplicado por Spengler a las civilizaciones más tardías y que constituye el fundamento de su esquema mundial. Así se escamotea el elemento de la cultura que se opone a la prisión en la naturaleza. Alma pura y puro dominio son lo mismo, al modo como, según Spengler, el alma domina violenta y despiadadamente a sus propios portadores. La historia real se transfigura ideológicamente en historia del alma para que lo antitético, aquello que se subleva en el hombre, su conciencia, sucumba plenamente a la ciega necesidad. Spengler ha puesto a prueba una vez más la afinidad del idealismo absoluto —pues la doctrina de la animidad es herencia de Schelling— con la mitología demónica. En varios puntos excéntricos puede observarse palmariamente cómo está preso Spengler en prejuicios míticos. La regular periodicidad de determinados acaeceres —se dice en una nota del segundo volumen— "alude de nuevo al hecho de que las oleadas cósmicas que se presentan en el marco de la vida humana, en la superficie de un astro pequeño, no son algo que subsista en sí, sino que están en profunda armonía con la infinita moción del todo. En un notable librito (R. Mewes, *Die Kriegs und Geistesperioden im Völkerleben und Verkündigung des nächsten Weltkrieges* (1896). [Períodos de la guerra y del espíritu en la vida de los pueblos y anuncio de la próxima Guerra Mundial] se establece el parentesco de esos períodos de guerras con períodos meteorológicos, períodos de las manchas solares y de ciertas constelaciones planetarias, y en base a ello se anuncia una gran guerra para el período 1910-1920. Pero ésta y otras innumerables conexiones análogas que se presentan en el ámbito de nuestros sentidos ocultan un misterio que debemos venerar".

Con todos sus sarcasmos contra la mística de la civilización,

Spengler llega, como se ve, a formulaciones muy cercanas de la superstición astrológica. Esta es la estación de llegada de la glorificación del alma.

El retorno de lo siempre igual, culminación de esa doctrina del destino, no es más que la constante reproducción de la culpa de unos hombres contra otros. En el concepto de un destino que somete los hombres a un ciego dominio se refleja el dominio ejercido por unos hombres. Cada vez que Spengler habla del destino se trata en realidad del sometimiento de un grupo de hombres a otro. La metafísica del alma se añade al positivismo para poder declarar eterno e inevitable el principio de ese dominio que se reproduce constantemente. La inevitabilidad del destino queda en realidad definida por el dominio y por la injusticia, y esto es lo que tiene que ocultar el orden cósmico de Spengler. La justicia es en su obra un ridículo concepto contrapuesto al de destino. En uno de los lugares más brutales de su libro, involuntaria parodia de Nietzsche, lamenta Spengler que "el sentimiento cósmico de lo racial, del sentido político y nacional de los hechos —*right or wrong, my country!*—, la decisión de ser sujeto y no objeto del desarrollo histórico —pues no hay una tercera cosa entre sujeto y objeto—, en pocas palabras, la voluntad de poder, se vea dominada por una tendencia cuyos dirigentes son frecuentemente hombres sin instintos originarios y, por tanto, muy poseídos por la lógica, que quieren vivir en un mundo de verdades, ideales y utopías, hombres librescos que se creen capaces de sustituir lo real por lo lógico, la fuerza de los hechos por una justicia abstracta, el destino por la razón. La tendencia empieza con los hombres del eterno miedo, que se retiran de la realidad para refugiarse en monasterios, filosóficos rincones y comunidades espirituales, considerando indiferente la historia universal; y termina en toda cultura con la aparición de los apóstoles de la paz mundial. Todo pueblo produce esa basura histórica. Las cabezas de esos hombres constituyen un grupo fisiognómico bien definido. Suelen conquistar un lugar excelso en la "historia del espíritu" —hay entre ellos una entera serie de nombres célebres—, pero desde el punto de vista de la historia real son seres minusvalentes".

Resistir a Spengler significaría según eso superar el "punto

de vista de la historia real", que no es historia, sino mala naturaleza, y realizar el Posible histórico que Spengler considera imposible porque aún no está realizado. La crítica de James Shotwell ha penetrado inflexiblemente en ese punto: "Al otoño ha seguido siempre el invierno, porque la vida se repetía en círculo y se desarrollaba en el limitado ámbito de una economía autárquica. La relación entre las diversas sociedades particulares tenía un carácter más de latrocinio que de estimulante, pues la humanidad no había encontrado aún un medio de mantenimiento de la cultura que no la colocara en indeseada dependencia respecto de aquellos que no participaban de sus bendiciones materiales. Desde las primeras y salvajes expediciones de saqueo, desde la esclavitud hasta los problemas industriales de nuestra época, todas las culturas han estado fundadas sobre bases económicas falsas, y apoyadas por bizantinismos morales y religiosos igualmente falsos. Les ha faltado equilibrio interno porque partían de la injusticia de la explotación. Pero no hay nada que fundamente la tesis de que la moderna cultura tenga que repetir necesariamente ese cíclico rítmico".

Esta observación basta para juzgar de toda la concepción spengleriana de la historia. Si se empieza por poner que el ocaso de la Antigüedad sucede por necesidad autónoma en su vida y es expresión de su animidad, se consigue muy fácilmente que tenga el aspecto de un destino, y no menos fácil resulta trasladar los rasgos de esa fatalidad a la situación actual. Pero si, según el sentido de las frases de Shotwell, el ocaso de la Antigüedad debe entenderse teniendo en cuenta la final improductividad del sistema latifundista —y, con la de éste, la improductividad consiguiente del sistema esclavista—, el destino es vencible, si se consigue superar esa y otras formas análogas de dominio, y toda la estructura universal spengleriana resulta ser un sofisma por analogía con una determinada circunstancia histórica.

Esto no es reducible, naturalmente, a la fe en el progreso constante y en la supervivencia de la cultura. Spengler ha subrayado de tal modo el carácter natural de la cultura que ha sido capaz de resquebrajar para siempre la confianza en la función reconciliadora de ésta. Más penetrantemente que ningún

otro ha argüido Spengler el hecho de que la naturalidad de la cultura se mueve siempre hacia el ocaso y la catástrofe, y ha mostrado cómo la cultura misma, en tanto que forma y orden, está sometida al ciego dominio que en permanente crisis va preparando el destino a sus víctimas y a sí mismo. Todo lo que es cultura lleva en sí la impronta de la muerte; negar este hecho sería ingenuo luego del alegato de Spengler, que ha sido tan charlatán por lo que hace a los secretos de la cultura como Hitler por lo que hace a los de la propaganda.

Para romper el círculo mágico de la morfología spengleriana no basta con condenar la barbarie y confiar en la salud de la cultura. Ante esa ingenuidad reiría Spengler con motivo. Lo que hay que hacer es penetrar con la mirada el elemento de barbarie que hay en la cultura misma. Sólo tienen una posibilidad de sobrevivir al veredicto de Spengler aquellos pensamientos que someten a juicio la idea de cultura exactamente igual que la realidad de la barbarie. El alma vegetativa de la cultura spengleriana, el vitalista "estar en forma", el mundo simbólico inconsciente y arcaico que le entusiasma, todos esos testimonios de la glorificada independencia de la vida vegetativa son embajadores de la tragedia cuando realmente entran en acción. Todos ellos dan testimonio de la constricción y del sacrificio que la cultura impone a los hombres. Confiar en ellos y negar el ocaso significa quedar aún más profundamente apresados en su mortal imbricación. Y significa al mismo tiempo querer restaurar aquello sobre lo cual la historia pronunció ya el veredicto que para Spengler es el último, mientras que la historia universal, al cumplir su sentencia, da razón precisamente a lo que con razón se condenó.

La aguda mirada del cazador spengleriano que registra despiadadamente las ciudades de los hombres como si fueran la selva que son, ha pasado por alto una cosa: las fuerzas que se liberan en la decadencia de la ruina. "Qué enfermo parece todo lo que nace": esta frase del poeta Georg Trakl trasciende el paisaje spengleriano. En el mundo de la vida violenta y oprimida, la decadencia — que arrebata a esa vida, a su cultura, a su rudeza y a su excelsitud, todo séquito — es el refugio de los mejores. Los impotentes, los que, según el decreto de Spengler, son dados de lado por la historia y son aniquilados, encarnan

negativamente en la negatividad de esta cultura algo que promete romper el veredicto y terminar con el espanto de la prehistoria —por más débilmente que pueda sonar esa promesa. En la aparición de esas fuerzas yace la última esperanza de que el destino y el poder no tengan la última palabra en el mundo. Frente a la Decadencia de Occidente no está, como instancia salvadora, la resurrección de la cultura, sino la utopía, que yace, silenciosa e interrogante, en la imagen misma de lo que se hunde.

EL ATAQUE DE VEBLEN A LA CULTURA

La *Theory of the Leisure Class* de Veblen se ha hecho célebre por su doctrina de la *conspicuous consumption*. Según esta doctrina, el consumo de bienes, a partir de un tempranísimo estadio de la historia caracterizado por el principio de la presa o botín, no está al servicio simplemente de la satisfacción de las verdaderas necesidades humanas, ni al servicio de lo que Veblen gusta de llamar la plenitud de la vida, sino que sirve para mantener el prestigio social, el *status*. Veblen ha obtenido de la crítica del consumo como mera ostentación consecuencias que resultan estar muy íntimamente emparentadas (en lo estético) con las del movimiento de la "nueva objetividad" —tal como, por ejemplo, las formulaba Adolf Loos contemporáneamente—, y (en la práctica) con las de la tecnocracia. Pero los elementos históricamente activos de la sociología de Veblen no abarcan suficientemente las motivaciones objetivas de su pensamiento. Estas se orientan contra el carácter barbárico de la cultura. La expresión *barbarian culture* se presenta al lector con rígida insistencia, como una máscara sacrificial, a lo largo de todo el libro capital de Veblen. Se presenta, en efecto, ya en su primera frase. Aunque con toda su pregnancia significativa la expresión se refiere propiamente a una fase desorbitada cronológicamente —pues abarca desde los cazadores primitivos hasta los señores feudales y los monarcas absolutos, sin que se precise nunca el umbral que permite pasar de ella a la edad capitalista, umbral que queda intencionadamente desdibujado—, en numerosos lugares del libro resulta inconfundible la intención de denunciar la barbarie de los tiempos modernos precisamente en los contextos en que éstos presentan del modo más enfático su pretensión cultural.

Precisamente los rasgos de la modernidad en los que ésta se ofrece como superadora de la mera utilidad y como verdaderamente digna del hombre son para Veblen reliquias de épocas históricas remotas en el tiempo. La emancipación respecto del reino de los fines no es para Veblen más que índice de carencia de éstos, debida a que las *institutions* culturales —la correcta traducción de este tecnicismo de Veblen no es "institución", pues en algún momento define *institutions* como *habits of thought,* hábitos mentales, estructura mental— y las determinaciones antropológicas no se modifican simultánea y armónicamente con los modos de la producción económica, sino que se retrasan respecto de la transformación de éstos y entran en contradicción abierta con ellos en determinados períodos. Las características de la cultura en las cuales y por las cuales parecen superadas el ansia de beneficios, la codicia y la limitación a una mera inmediatez son para Veblen —si se atiende más al curso general de su pensamiento que a sus formulaciones, siempre indecisas entre el odio y la precaución literaria— meras reliquias de configuraciones, objetivamente superadas, de la codicia, el ansia de beneficios y una pésima inmediatez. Todas ellas surgen de la necesidad de probar a los hombres que han superado ya la necesidad de tener en cuenta la cruda vida práctica y, especialmente, que es posible dedicarse a cosas sin utilidad para elevar precisamente así la propia posición en la jerarquía social y el propio prestigio en la sociedad, así como, en último término, para robustecer el propio poder sobre otros hombres. La orientación de la cultura contra la utilidad está al servicio de una utilidad mediata. La cultura queda así marcada por la mentira vital. En el rastreo de esa mentira muestra Veblen una insistencia que recuerda la de su contemporáneo Freud en otro contexto. Céspedes, bastones de respetables caballeros, jueces deportivos y rasgos de educación de los animales domésticos de lujo resultan, bajo la lúgubre mirada de Veblen otras tantas alegorías del elemento barbárico de la cultura.

Por este método y por toda su doctrina, Veblen fue difamado en Chicago como destructivo, loco y *outsider,* y dio lugar a un escándalo académico que terminó con su expulsión del cuerpo docente. Pero al mismo tiempo se realizó una adapta-

ción de su doctrina. Esta es hoy frecuentemente recogida por instancias oficiales, y su contundente terminología ha llegado, como la de Freud, hasta las columnas de la prensa diaria. En este fenómeno puede sin duda verse una manifestación más de la tendencia objetiva a desarmar una oposición peligrosa mediante su recepción. Pero hay que reconocer también que el pensamiento de Veblen no se defiende muy enérgicamente contra una tal recepción. Se trata de un pensamiento mucho menos *outsider* de lo que a primera vista puede parecer. De quererse establecer su genealogía habría que indicar tres fuentes. La primera y más importante es el pragmatismo americano. Veblen pertenece plenamente a la vieja tradición pragmatista de tono darwinista. "The Life of man in society, empieza diciendo el capítulo central de su obra más importante, just like the life of other species, is a struggle for existence, and therefore it is a process of selective adaptation. The evolution of social structure has been a process of natural selection of institutions. The progress which has been and is being made in human institutions and in human character may be set down, bradly, to a natural selection of the fittest habits of thought and to a process of enforced adaptation of individuals to an environment which has progressively changed with the growth of the community and with the changing institutions under which men have lived". El concepto de *adaptation* o *adjustment* se encuentra en el centro de la concepción. El hombre está sometido a la vida como si ésta fuera el orden de experimentación de un desconocido laboratorio, y se espera de él, como reacción, su adaptación a las condiciones naturales e históricas que se le crean, de tal modo que le resten posibilidades de supervivencia. La verdad de las ideas se mide según el criterio de su servicio a esa adaptación y a la supervivencia de la especie. La crítica de Veblen hace siempre pie en el lugar en que esa adaptación no haya sido plenamente lograda. Veblen ve muy bien la dificultad con que tropieza la doctrina de la adaptación en el terreno social. Sabe que las condiciones a que en este terreno deben adaptarse los hombres son en gran medida producto social de ellos mismos, que entre interioridad y exterioridad hay acción recíproca y que la adaptación puede ser un proceso favorecedor de situaciones cosificadas. La compren-

sión de esos hechos le mueve a refinar y modificar constantemente la teoría de la adaptación, pero sin llegar casi nunca al punto en el cual pudiera ponerse en tela de juicio la necesidad absoluta de la adaptación como tal. Progreso es simplemente adaptación. Veblen ignora resueltamente que la estructura interna del concepto de progreso y su dignidad en el ser consciente puedan ser cualitativamente distintas de lo que son en la ciega conexión natural. Esta armonía entre dicha concepción básica de Veblen y el clima espiritual que le rodeaba ha facilitado la recepción de su herejía.

Pero el contenido específico de su doctrina de la adaptación indica otra fuente de positivismo anterior, a saber, la escuela de Saint Simon, Comte y Spencer. El mundo al que según Veblen tendrían que adaptarse los hombres es el mundo de la técnica industrial. Con Saint Simon y Comte afirma Veblen la supremacía de ese mundo. En concreto, progreso significa para él las formas de la conciencia y de la "vida" —la vida como esfera del consumo— correspondientes a las de la técnica industrial. El instrumento para conseguir esa correspondencia es el pensamiento científico. Este es considerado por Veblen como la realización universal del principio de causalidad frente a los restos animistas. El pensamiento causal significa para él la supremacía de relaciones objetivas y regulares —cuyo concepto procede del del trabajo industrial— sobre modos de conceptuación personalistas y antropomorfistas. Hay que eliminar especialmente todo concepto teleológico. En correspondencia con la idea de un decurso histórico que consiste en un lento e irregular progreso, de todos modos ininterrumpido, en el sentido de la adaptación al mundo y de la desmitologización de éste, se encuentra en Veblen una doctrina de los "estadios" que, en su intención clasificatoria, no es muy diversa de la de Comte. En este contexto Veblen permite adivinar a veces que cuenta con la supresión de la propiedad privada para la próxima fase o estadio. Con ello queda indicada la tercera fuente: Marx. La actitud de Veblen respecto del marxismo es ambigua. Su crítica no es una crítica de la economía política de la sociedad burguesa en sus presupuestos, sino en su vida no-económica. El recurso constante a la psicología y a los *habits of thought* para la explicación de datos económi-

cos es incompatible con la teoría marxista objetiva del valor. No obstante, Veblen ha incorporado a sus concepciones básicas pragmatistas cuantos elementos de teorías marxistas secundarias le era posible asimilar. En este contexto pueden aducirse incluso conceptos tan específicos de Veblen como *conspicuous, waste* y *reversion*. La idea de un consumo que no tiene lugar por el consumo mismo, sino sobre la base de cualidades del objeto reflejadas en categorías sociales, está emparentada con la doctrina marxista del fetichismo de la mercancía; la tesis de la reversión necesaria a formas anticuadas de conciencia bajo la presión de la situación económica debe, por lo menos, su elemento esencial a Marx. El intento de concebir el proceso de adaptación de los hombres, pese a su orientación pragmática, presenta en Veblen, como en Dewey, motivos dialécticos. Su pensamiento es una amalgama de positivismo y materialismo histórico.

Pero con esta fórmula se consigue poco para comprender el núcleo de su teoría. Lo que importa es la fuerza que realiza y cohesiona esa amalgama. La experiencia fundamental de Veblen puede caracterizarse como experiencia de la falsa unicidad. Cuanto más ampliamente se desarrolla la producción masiva e industrial de bienes equiparables entre sí, junto con su distribución centralmente dirigida, cuanto menos lugar da el orden técnico-económico de la vida a la individuación *hic et nunc* producida por el modo artesanal de producción, tanto más plenamente falsa resulta la aparición del *hic et nunc,* de lo que no es sustituible por otros innumerables objetos de su categoría. Cada cosa presenta la pretensión de ser una y exclusiva, y esa pretensión se refuerza por el interés de la venta; pero la pretensión resulta un verdadero sarcasmo, pues mientras tanto el sistema en que se produce determina un estadio de la humanidad en el cual todos están sometidos a lo idéntico. Veblen no puede soportar ese sarcasmo. Por eso insiste tan enérgicamente en que el mundo debe presentarse con aquella abstracta igualdad de sus objetos que está ya prefigurada por la situación. Cuando Veblen defiende una estructuración racional del consumo, lo que en realidad está pidiendo es que la producción masiva, que calcula como objeto al mismo comprador, se revele de una vez abiertamente también en la esfera del con-

sumo. Desde los tiempos en que *deliciously different* y *quaint* empezaron a convertirse ellas mismas en monótonas formas de publicidad, la experiencia básica de Veblen está al alcance de cualquiera. No obstante, él ha sido el primero en realizarla conscientemente. Veblen se ha dado cuenta de la falsa individualidad de las cosas mucho antes de que los procedimientos técnicos terminaran definitivamente con esa mentida individualidad. Ha descubierto la mentira de la individualidad en la discrepancia misma de los objetos: en la contradicción entre su forma y su función. Exagerando un poco podría decirse que las baratijas del siglo XIX, en sus recargadas formas de ostentación, [1] han sido para Veblen una imagen del futuro poder. Veblen ha visto en la baratija, en la chatarra artística, un aspecto que escapó a los críticos estéticos, pero que seguramente contribuye a explicar esa expresión de repentina catástrofe que tienen hoy tantas arquitecturas y tantos interiores del siglo XIX: expresan represión. Bajo la mirada de Veblen la ornamentación se convierte en amenaza, identificándose con viejos modelos de represión. Lo comunica al lector, del modo más plástico, en un lugar dedicado a la discusión de los edificios de la beneficencia: "Certain funds, for instance, may have been set apart a foundation for a foundling asylum or retreat for invalids. The diversion of expenditure to honorific waste in such cases is not uncommun enough to cause suprise or even to raise a smile. An appreciable share of the funds is spent in the construction of an edifice faced with some aesthetically objectionable but expensive stone, covered with grotesque and incongruous details, and designed, in its battlemented walls and turrets and its massive portals and strategic approaches, to suggest certain barbaric methods of warfare." El subrayar el aspecto amenazador de la pompa y de la ornamentación es útil para la filosofía de la historia de Veblen. Las estampas de agresiva barbarie que vio en la cursilería del siglo XIX, y especialmente en la furia decorativa de los años "de fundación" de los

1. Habría que estudiar el fundamento económico de la típica ostentación ochocentista. A primera vista, parece imponerse la hipótesis de que ese característico tipo de ostentación derive de la necesidad de mostrarse solvente —en el sentido de digno de crédito financiero—. Esta necesidad nos remitiría a la escasez de capitales propia de épocas de expansión.

Estados Unidos, eran para su fe progresista reliquias de épocas pasadas o rasgos de regresión de los individuos no sometidos directamente al proceso del trabajo industrial. Pero al mismo tiempo se trata de rasgos de un espanto incipiente, y no de un pasado muerto. La triste nerviosidad de Veblen da un mentís a su mentalidad progresista. Para él, la historia de la humanidad se constituyó en una anticipación de su forma más espantosa. El trauma que produjo a su sensibilidad aquel asilo de aspecto belicoso medieval se hizo potencia histórica en el *Columbushaus,* la cámara de torturas nacional-socialista, construido en el estilo de la "nueva objetividad". Veblen hipostatiza el poder total. Toda la cultura de la humanidad se convierte para él en un gesto de nudo terror. Veblen define la cultura por la fascinación del mal, que explica y justifica la injusticia. Si la cultura toma el carácter de la propaganda comercial y de la pobre chatarra o quincallería artística, Veblen da el paso teórico que consiste en afirmar que la cultura no ha sido nunca más que eso: propaganda, exhibición de poder, botín, beneficio. Con grandiosa misantropía quita de enmedio todo lo que rebase ese cuadro. La viga que hay en su ojo es un medio óptico para percibir la sangre de la injusticia incluso en la estampa misma de la felicidad. Las metrópolis del siglo XIX, en nombre de un poder de disposición ilimitado, han concentrado engañosamente las columnas del templo ático, las catedrales góticas y los caprichosos palacios de los estados-ciudades del Renacimiento italiano. Pero Veblen aprovecha ese hecho para situar entre esas falsedades los auténticos templos, las auténticas catedrales y los palacios auténticos, sin que le parezcan éstos menos falsos que las imitaciones. La historia universal es para él exposición universal. Veblen explica la cultura basándose en la baratija cursi, en vez de hacer lo contrario. Stuart Class ha formulado con sencillez insuperable la generalización de este estadio en el cual la cultura es devorada por la propaganda — generalización típica de Veblen: "People above the line of bare subsistance, in this age and all earlier ages, do not use surplus, which society has given them, primarily for useful purposes". Pero al considerar esos *all earlier ages* se suprime todo lo que no se puede identificar con la *business culture* de la última edad: la fe en el poder real de las manifestaciones rituales, el motivo de la

sexualidad y su simbolismo —en toda la *Theory of the Leisure Class* no hay una sola alusión a la sexualidad— el impulso de expresión artística y toda el ansia de escapar a la esclavitud de los fines. El mortal y pragmatista enemigo de toda consideración teleológica cae así, contra su voluntad, en un esquema de satánica teleología. El racionalismo más rudo es para su aguda inteligencia suficiente para aclarar la omnipotencia del fetiche sobre el aparente reino de la libertad. La concreción, que da unidad a la indiferencia de la corrupción natural, se pervierte en su acusación y se convierte en producto en masa que pretende sin razón ser también concreto.

La mirada perversa es cosa temible. Sabe alcanzar fenómenos que se pasan por alto o se subestiman mientras no se hace con ellos más que considerarlos superiormente desde arriba, como mera fachada de la sociedad, sin detenerse a su lado. Entre esos fenómenos está el deporte. Veblen ha caracterizado tajantemente como explosiones de violencia, represión y espíritu de codicia todos los tipos de deporte, desde los juegos infantiles y las clases de gimnasia hasta las grandes ostentaciones deportivas que más tarde florecieron en los estados dictatoriales de ambos tipos. "These manifestations of the predatory temperament are all to be classed under the head of exploit. They are partly simple and unreflected expressions of an attitude of emulative ferocity, partly activities deliberately entered upon with a view to gaining repute for prowess. Sports of all kinds are of the same general character." La pasión deportiva es, por tanto, para Veblen de naturaleza regresiva: "The ground of an addiction to sports is an archaic spiritual constitution". Pero no hay nada tan moderno como ese arcaísmo: las organizaciones deportivas fueron el modelo de las reuniones de masas totalitarias. Como excesos tolerados que son, suman en sí el momento de crueldad y agresión con el de autoritario y disciplinado respeto de las reglas del juego: son tan legales como los *pogroms* de la Nueva Alemania o de las democracias populares. Veblen adivina la afinidad existente entre el exceso deportivo y la capa rectora que lo manipula: "If a person so endowed with a proclivity for exploits is in a position to guide the development of habits in the adolescent members of the community, the influence which he exerts in the direction of

conservation and reversion to prowess may be considerable. This is the significance, for instance, of the fostering care latterly bestowed by many clergymen and other pillars of society upon «boys brigades» and similar pseudo-military organisations". Pero la penetración de Veblen es aún más profunda. Veblen identifica el deporte como pseudoactividad, como canalización de energías que en otras direcciones podrían ser peligrosas, como actividad sin sentido condecorada con engañosas insignias de seriedad e importancia. Cuanto menos intenso es el esfuerzo que hay que hacer para conquistar la propia vida, tanto más intensamente se sucumbe al deseo de aparentar una actividad seria, confirmada por la sociedad y, sin embargo, desinteresada. Al mismo tiempo, el deporte responde al espíritu de presa agresivo y práctico. Pone sobre común denominador los antagónicos deseos de actividad útil y de pérdida de tiempo. Así se convierte en elemento de la estafa, en un *make believe*. Sin duda habría que completar el análisis de Veblen. Pues no sólo es propio del deporte el impulso de cometer violencia, sino también el de soportarla y defenderse de ella. La psicología racionalista de Veblen le impide ver el elemento de masoquismo presente en el deporte. Ese instinto configura al deporte no como mera reliquia de alguna pasada forma de sociedad, sino al mismo tiempo —y acaso aún más acusadamente— como incipiente adaptación a una nueva forma amenazadora. Esto sea dicho frente al lamento de Veblen según el cual las *institutions* se retrasan respecto del espíritu de la industria, identificado por él, ciertamente, con la tecnología. Podría decirse que el deporte moderno intenta devolver al cuerpo parte de las funciones que le ha arrebatado la máquina. Pero lo hace con el fin de educar tanto más despiadadamente a los hombres para ponerlos al servicio de la máquina. Por ello pertenece el deporte moderno al reino de la ilibertad, cualquiera que sea el modo como se lo organice.

Menos contemporáneo parece otro complejo temático de la crítica cultural de Veblen: la llamada cuestión femenina. Para los programas socialistas, la final emancipación de la mujer era algo tan obvio que desde hacía tiempo carecía del atractivo necesario para que alguien se pusiera a pensar en la concreta situación de la mujer. En la literatura burguesa, el "feminis-

mo" resulta pura ridiculez desde Shaw. Strindberg pervirtió la cuestión, convirtiéndola en la de la emancipación del hombre, al modo como Hitler hizo de la de la emancipación de los judíos la de la emancipación respecto de los judíos. La literatura burguesa atribuye la imposibilidad de la emancipación de la mujer en las circunstancias dominantes no a estas circunstancias, sino a los abogados de la libertad, y confunde la urgencia de los ideales emancipatorios —que le suenan a neurosis— con su realización. La empleadita sin prejuicios, contenta con el mundo siempre que haya conseguido novio con el que ir al cine, ha eliminado a Nora y a Hedda, y si le hablaran de ellas les reprocharía con gracioso cinismo su escaso sentido de la realidad. A esa mujer corresponde el hombre que no hace uso de la libertad erótica más que para apoderarse de ella, que le sigue con relativa voluntad, fría y sin alegría, dando pie con ello a que él la desprecie encima. Veblen, que tiene mucho en común con Ibsen, ha sido acaso el último pensador de categoría que no ha querido olvidar el problema de la mujer. Tardío apologista del feminismo, Veblen recoge las experiencias de Strindberg. Conoce la humillación patriarcal de la mujer, su posición de criada, reliquia, según él, del estadio de los cazadores y guerreros. El tiempo y el lujo que se conceden a la mujer no son más que signos para poner de relieve el *status* de su amo. Esto implica dos consecuencias recíprocamente contradictorias. Sin atarse al texto de Veblen podrían formularse del modo siguiente: por una parte, y precisamente a causa de su situación de "esclava" y objeto de ostentación (y por humillante que sea esa situación), se encuentra en cierto sentido sustraída a la "vida práctica". La mujer no está expuesta a la competencia económica en la misma medida en que lo está el hombre —o, al menos, no lo estaba en tiempos de Veblen. En diversas capas sociales y en diversas épocas la mujer pudo pues abstenerse de desarrollar aquellas cualidades que Veblen cataloga bajo la suprema categoría del espíritu de presa. Gracias a su distanciamiento del proceso de producción la mujer conserva ciertos rasgos en los que sobrevive el ser humano aún no totalmente abarcado, aún no totalmente socializado. Por eso la mujer de la clase alta parece estar destinada a alejarse de ella. Pero frente a esta tendencia hay otra contraria, como

síntoma de la cual indica Veblen el conservadurismo femenino. La mujer no ha tenido apenas parte esencial como sujeto en el desarrollo histórico. La dependencia en que la mantienen la mutila. Y esto compensa la posibilidad que podía significar el encontrarse excluida de la competencia económica. Por comparación con la esfera de intereses espirituales del hombre —incluso del hombre absorbido en la barbarie de la ganancia—, la mayoría de las mujeres se encuentra según Veblen en una situación mental que no vacila en calificar de oligofrenia. Las ideas de Veblen al respecto podrían formularse diciendo que la mujer no ha quedado excluida de la esfera de la producción sino para verse engullida tanto más totalmente por la esfera del consumo, encadenada a la inmediatez del mundo de la mercancía, igual que los hombres lo están a la del beneficio. La injusticia inferida por la sociedad masculina a la mujer se vuelve contra aquélla: la mujer se identifica con la mercancía. La idea de Veblen da indicio de una modificación en la utopía de la emancipación. La esperanza no apunta ya a que los mutilados caracteres sociales de la mujer se asemejen a los mutilados caracteres sociales del hombre, sino a que con el rostro doliente de la mujer desaparezca también el del hombre de acción, eficaz y satisfecho; a que a la ignominia de la diferencia no quede más que su felicidad.

Estas ideas están, naturalmente, lejos de Veblen. Su imagen de la sociedad, pese a aquella incierta expresión de "plenitud de la vida", no está trazada con el patrón de la felicidad, sino con el del trabajo. La felicidad no se presenta en su horizonte más que como satisfacción del "instinto de trabajo", que es su categoría antropológica suprema. Veblen es un puritano *malgré lui.* Mientras se lanza incansablemente contra todos los tabús que encuentra, su crítica se detiene ante el de la "santidad del trabajo". Su crítica tiene algo de sabio paterno sermón: la cultura no honra suficientemente su propio trabajo, sino que coloca más bien su falaz honor en la excepción al trabajo, en el ocio. Veblen enfrenta a la sociedad con su propio principio de utilidad, para iluminar su sucia conciencia. Le recuerda que según ese principio la cultura es despilfarro y estafa, y tan irracional que suscita la duda acerca de la racionalidad del sistema. Veblen procede un poco como el burgués

que se toma por lo tremendo el principio del ahorro. Con ello la cultura entera se le presenta como un gasto absurdo y ostentatorio como el que suelen hacer los más audaces quebrados. Gracias precisamente a su rígida insistencia en ese motivo recubre Veblen el absurdo de un proceso social que no consigue mantenerse en vida más que "calculando mal" a diestro y siniestro y levantando enteros palacios de apariencia y mentira. Pero el propio Veblen tiene que pagar el precio de su método. Veblen endiosa la esfera de la producción, que parece tener para él algo impetuoso y creador. Distingue Veblen dos categorías de modernas *institutions* económicas: *pecuniary* e *industrial*. Según esa división clasifica las ocupaciones humanas y los modos de comportamiento que se supone corresponden a esas ocupaciones. "So far as men's habits of thought are shaped by the competitive process of acquisition and tenure; so far as their economic functions are comprised within the range of ownership of wealth as conceived in terms of exchange values, and its management and financiering through a permutation of values; so far their experience in economic life favours the survival and accentuation of the predatory temperament and habits of thought." Incapaz de comprender el proceso social como proceso total, llega Veblen a esa distinción entre funciones productivas e improductivas dentro de aquel todo, distinción que se orienta principalmente contra los mecanismos irracionales de la distribución. Así se ve, por ejemplo, en sus palabras sobre "that class of persons and that range of duties in the economic process which have to do with the ownership of enterprises engaged in competitive industry; especially those fundamental lines of economic management which are classed as financiering operation. To these may be added the greater part of mercantile occupations". A la luz de esa distinción queda muy claro lo que realmente tiene que objetar Veblen a la *leisure class*. No se trata tanto de la presión que esa clase ejerza cuanto de que no se somete ella misma a suficiente presión del *ethos* puritano del trabajo que es precisamente el suyo propio. Veblen niega incluso a esta clase la posibilidad de escapar que aún le quede — y por más deformada que le quede. A Veblen le parece arcaico que la clase económicamente independiente no esté aún totalmente aferrada por las

necesidades de la vida: "An archaic habit of mind persits because no effectual economic pressure constraints this class to an adaptation of its habits of thought to the changing situation", entendiéndose por adaptación, como es natural, la propugnada por Veblen. Cierto que el contramotivo de este motivo —la musa como presupuesto de toda humanidad— no es ajeno a Veblen. Pero en este punto se impone a Veblen un esquema mental ateorético y pluralista. Ocio y despilfarro tienen sus derechos, pero sólo "estéticos". Como economista no desea aceptarlos. Es bastante perceptible el sarcasmo que alienta en esa reducción a lo estético aislado. Tanto más urgente se hace el preguntar qué es propiamente "económico" para Veblen. No se trata tanto de averiguar en qué medida pertenecen sus escritos a la disciplina académica llamada economía cuanto de precisar su concepto de lo económico. Este concepto se encuentra empero definido sólo implícitamente por Veblen como lo *profitable*. Su uso de la palabra económico coincide pues con el uso que hace de ella el hombre de negocios (también implícitamente) cuando rechaza un gasto inútil por "antieconómico". Veblen no analiza el par conceptual útil-inútil que subyace a ese uso del concepto de "económico". Lo que Veblen muestra es que la sociedad procede antieconómicamente, contemplada con su propio patrón. El resultado es importante y trivial al mismo tiempo. Importante, porque pone bajo cruda luz la sinrazón de la razón. Trivial porque fracasa ante las fronteras de la útil y lo inútil sin profundizar en lo propiamente profundizable. Veblen entrega esta cuestión de lo inútil a categorías heterónomas propuestas por la división del trabajo en las ciencias, y se elige a sí mismo delegado de ahorro en la cultura, un delegado cuyo voto puede ser vetado por los colegas estetas; no llega así nunca a comprender esa misma oposición a su autoridad como expresión del fetichismo de la división del trabajo. Mientras que, como economista, se permite excesivas libertades con la cultura, tachándola pura y simplemente del presupuesto por ser un despilfarro, Veblen capitula en cambio silenciosamente ante la existencia bruta de la cultura fuera de las columnas del presupuesto. Veblen no se da cuenta de que la justicia o injusticia de la cultura no pueden juzgarse desde la posición o punto de vista especializado del inquisidor, sino

desde el conocimiento de la conexión de la sociedad. Por eso tiene su crítica cultural cierto elemento de *clownerie.*

Veblen querría hacer *tabula rasa,* limpiar el campo de los escombros de la cultura y sacar a la luz el roquedo originario. Pero su caza de "residuos" sucumbe repetidamente a una obnubilación. La apariencia *es* dialécticamente en tanto que reflejo de la verdad; si no se quiere admitir apariencia alguna se convierte uno definitivamente en víctima de ella, pues se pierde con los escombros la verdad misma, que no aparece sino en ellos. Pero Veblen es insensible a las motivaciones de todo aquello contra lo cual se dirige su experiencia fundamental. En el legado de Fraz Wedekind se encuentra la observación de que lo rebuscado y cursi es el gótico o el barroco de nuestra época. Veblen se ha planteado demasiado simple y cómodamente el problema de la vulgaridad presuntuosa, cuya necesidad histórica contempla esa frase de Wedekind. El asilo-pseudofortaleza medieval no es para Veblen más que anacronismo. No se da cuenta de lo moderna que es la regresión. Las engañosas pretensiones de exclusividad e individualidad en la era de la producción en masa son para él meras reliquias, y no réplicas a la mecanización industrial, capaces de decir algo sobre esta misma. El mundo de aquellas imágenes que Veblen desenmascara como *conspicuous consumption* es un sintético mundo imaginativo. Ese mundo representa el intento —fracasado, pero inevitable— de escapar a la pérdida experiencial implícita en los modernos modos de producción, y sustraerse al dominio de lo abstractamente idéntico mediante una concreción producida por uno mismo. Los hombres prefieren fingirse ellos mismos lo concreto que abandonar la esperanza unida a la concreción. Las mercancías-fetiche no son solamente proyección de relaciones humanas impenetrables con el mundo de las cosas. Son también, al mismo tiempo, las quiméricas divinidades que representan lo que no puede agotarse en el cambio, aunque deben precisamente su nacimiento al primado del cambio. El pensamiento de Veblen retrocede ante esta antinomia. Mas ella es precisamente la que convierte la cursilería en estilo. Cursilería no significa simplemente fallo del trabajo artístico. El que las imágenes sintéticas representen regresiones a un pasado remoto no da testimonio más que de

su imposibilidad. El arte avanzado ha propuesto imágenes que piensan al mismo tiempo el nivel de lo técnicamente posible y la aspiración humana a lo concreto. Pero este arte no ha gozado de recepción social. Acaso sea permisible formular con violencia de tesis la relación que existe entre progreso — "modernismo" — y regresión — "arcaismo —. En una sociedad en la que el desarrollo y el bloqueo de las energías proceden inevitablemente del mismo principio, todo progreso técnico significa al mismo tiempo una regresión. La expresión de Veblen *barbarian normal* parece contener cierta adivinación de esto. La barbarie es normal porque no consiste en meros rudimentos, sino que se reproduce constantemente en la misma medida que el dominio de la naturaleza. Veblen ha recogido esa equivalencia sin darle suficiente importancia. Ha sabido percibir la discronía del castillo medieval y la estación de ferrocarril, pero no ha visto en esa discronía una ley histórico-filosófica. La estación férrea se enmascara con almenas y formas de castillo caballeresco, pero esa máscara es su verdad. Sólo cuando el mundo cósmico y técnico se pone directamente al servicio del dominio consigue eliminar tales máscaras. Sólo en los estados totalitarios se parece, con su terror, a sí mismo.

Al errar en la comprensión de la necesidad presente en el moderno arcaísmo y al creerse capaz de extirpar las imágenes sintéticas como mera mentira vital, Veblen fracasa al mismo tiempo ante la *quaestio iuris* social del lujo y el despilfarro, cuestión que este reformador del mundo querría extirpar como un absceso. Podría decirse que el lujo tiene dúplice carácter. Una de sus caras es aquella sobre la cual concentra Veblen sus focos: aquella parte del producto social que no favorece ni satisface necesidades humanas ni felicidad humana, sino que se pierde para mantener en pie situaciones trasnochadas. La otra cara del lujo es la utilización de partes del producto social que no se ponen directa ni indirectamente al servicio de la reconstitución de fuerza de trabajo consumida, sino al servicio del hombre en la medida en que éste no está totalmente absorbido por el principio de la utilidad. Aunque Veblen no distingue explícitamente estos dos momentos del lujo, no hay duda de que su intención consiste en eliminar el primero como *conspicuous consumption* y salvar el segundo en nombre de la *fullness of*

life. La debilidad de su teoría se encuentra precisamente en la rotundidad de esa intención. En el lujo de hoy es imposible aislar *faux frais* por una parte y felicidad por otra. Ambas componentes constituyen la identidad del lujo, identidad mediada en sí misma. [1] Mientras la felicidad no existe más que en los intermitentes momentos en que los hombres se sustraen a la mala socialización, la concreta estructura de su felicidad contiene siempre el estado de la sociedad total, lo negativo. [2] La obra narrativa de Proust podría interpretarse como el intento de desarrollar esta contradicción. Así, la felicidad erótica no se refiere nunca al hombre en sí, sino al hombre en su determinación social y en su apariencia social. Benjamín ha escrito que para el hombre no es menos importante eróticamente el que la amada se muestre con él en público que el que se le entregue. Veblen se habría mostrado de acuerdo y habría hablado de *conspicuous consumption*. Pero la satisfacción realmente sentida por el hombre no puede separarse de la *conspicuous consumption*. No hay felicidad que no prometa cumplimiento al deseo constituido socialmente, pero tampoco la hay que no

1. En la teoría psicológica de Freud que hace de la regresión un producto de la censura ejercida por el Yo — el sujeto de todo "progreso" — *hay objetivamente algún elemento de lo dicho*. Pero el hecho mismo no podrá determinarse en el "hombre", en su alma, objeto de la historia hasta hoy, sino en el proceso real de la sociedad, en el sujeto *inconsciente cuya naturalidad se manifiesta más bien en que pone a toda* creación el precio del aniquilamiento. La ambigüedad de la "sublimación" es cifra psicológica de la ambigüedad del progreso social, igual que el principio freudiano de economía, que formula la igualdad constante de *credit* y *debet* en el presupuesto anímico, no describe tanto un hecho antropológico originario cuanto la permanente identidad de lo que ha ocurrido siempre hasta ahora.

2. La incapacidad de Veblen para articular la dialéctica del lujo se manifiesta del modo más llamativo en su idea de la belleza. Veblen intenta depurar lo bello de la ostentación y el gasto. Pero con ello le arrebata toda concreta determinación social y cae en la posición prehegeliana que supone un concepto formal de belleza medible según categorías naturales. El discurso de Veblen sobre lo bello es tan abstracto porque en ninguna cosa bella puede extirparse el momento inmanente de la injusticia. Si fuera consecuente tendría que pedir la supresión del arte. Su pluralismo, que complementa un principio económico de ahorro por otro estético de inapariencia ostensiva, se debe precisamente a la incapacidad de ser consecuente. Pero, en su aislamiento, esos momentos divergentes se reúnen de nuevo por su absurdidez. Al modo como la perfecta adecuación final de lo bello se encuentra en contradicción irreconciliable con su propia inutilidad, así también la concepción de lo económico se encuentra en Veblen en contradicción con su idea de una sociedad justa.

prometa también lo otro en el cumplimiento de aquello. La abstracta utopía que lo ignora se convierte en *sabotage* a la felicidad y se entrega precisamente a lo que quiere negar. Pues mientras emprende la tarea de extirpar de la felicidad los estigmas sociales, se ve obligada a negar toda concreta exigencia de satisfacción y a reducir al hombre a mera función de su propio trabajo. El fetichista de la mercancía, sometido obsesivamente a la *conspicuous consumption*, no tiene tampoco parte alguna en el contenido real de la satisfacción, de la felicidad. Al negar su propia satisfacción, sustituyéndola por el prestigio de las cosas — Veblen habla de *social confirmation* —, revela involuntariamente el enigma implícito en todo gasto y en toda ostentación: que no es posible ninguna satisfacción ni felicidad individual que no incluya en sí virtualmente la satisfacción y la felicidad de la sociedad entera. Tampoco la maldad, la exhibición del *status*, el deseo de impresionar, en el que inevitablemente se impone el momento social de la satisfacción bajo el principio de la competencia, contiene el reconocimiento de la sociedad, del todo en tanto que verdadero sujeto de la satisfacción. Los rasgos del lujo caracterizados de *invidious* por Veblen, la mala voluntad, no sólo reproducen la injusticia, sino que contienen además un deformado llamamiento a la justicia. Los hombres no son peores que la sociedad en que viven: éste es el correctivo adecuado para la misantropía de Veblen. Pero también la misantropía es un correctivo, pues si difama a la mala voluntad en sus más sublimados movimientos es porque se mantiene rígidamente fiel a la buena.

Resulta empero profundamente irónico el que esa fidelidad asuma inevitablemente en Veblen la forma que más intransigentemente combate él mismo en la sociedad burguesa: la forma de regresión. Veblen no encuentra motivos de esperanza más que en la prehistoria de la humanidad. Toda la felicidad según él imposibilitada por la exigencia de una desalada justicia de la realidad, por la dócil adaptación a las condiciones del mundo del trabajo industrial, se refleja en la imagen de un paradisíaco estadio primitivo. "The conditions under which men live in the most primitive stages of associated life can properly be called human, seem to have been of a peaceful kind; and the character — the temperament and spiritual attitude —

of men under these early conditions of environment and institutions seems to have been of a peaceful and unaggressive, not to say an indolent cast. For the immediate purpose this peaceable cultural stage may be taken to mark the initial phase of social development. So far as concerns the present argument, the dominant spiritual feature of this pressumptive initial phase of culture seems to have been an unreflecting, unformulated sense of group solidarity, largely expressing itself in a complacent, but by no means strenuous, sympathy with all facility of human life, and an uneasy revulsion against apprehended inhibition or futility of life." Los rasgos de desmitificación y humanitarismo que muestra la humanidad en la era burguesa no significan para Veblen la autoconscienciación de la humanidad, sino más bien una apelación a aquel estadio primitivo. "Under the circumstances of the sheltered situation in which the leisure class is placed there seems, therefore, to be something of a reversion to the range of non invidious impulses that characterise the ante-predatory savage culture. The reversion comprises both the sense of workmanship and the proclivity to indolence and good-fellowship." Karl Kraus, el crítico del adorno retórico lingüístico, es autor de un verso que dice: "El origen es el fin". El tecnócrata Veblen siente nostalgia y ansía un restablecimiento de lo más antiguo: el movimiento feminista es según él un ciego y débil intento "to rehabilite the women's pre-glacial standing". Tan provocativas formulaciones deberían molestar a la sensibilidad fáctica del positivista. Pero aquí precisamente se manifiesta una de las conexiones más notables de la teoría de Veblen: la conexión que existe entre la doctrina rousseauniana del ideal primitivo y el positivismo. Como positivista, no conociendo más norma que la adaptación, Veblen se encuentra con el problema obvio siguiente: ¿por qué no orientarse según los principios del *waste*, la *futility* y la *ferocity*, por qué no adaptarse a ellos puesto que, según Veblen, constituyen el canon *of pecuaniary decency*? "But why are apologies needed? If there prevails a body of popular sentiments in favour of sports, why is not the fact a sufficient legitimation? The protracted discipline of prowess to which the race had been subjected under the predatory and quasi-peaceable culture has transmitted to the man of

to-day a temperament that finds gratification in these expressions of ferocity and cunning. So, why not accept these sports as legitimate expressions of a normal and wholesome human nature? What other norm is there that is to be lived up to than that given in the aggregate range of propensities that express themselves in the sentiments of this generation, including the hereditary strain of prowess?" Con esto la consecuencia de Veblen, afectando un gesto no desconocido por Ibsen, llega hasta un punto en el cual se encuentra en peligro de capitular ante la existencia bruta, ante la barbarie normal. La respuesta de Veblen es sorprendente: "The ulterior norm to which appeal is taken is the instinct of workmanship, which is an instinct more fundamental, of more ancient prescription, than the propensity to predatory emulation". Esta es la clave de la teoría del estadio primitivo. El positivista no se permite pensar la posibilidad del hombre más que convirtiéndola por arte de magia en un dato fijo, o, dicho de otro modo: convirtiéndola en pasado. La única justificación teorética que Veblen puede encontrar para la idea de una vida reconciliada es el declararla más dato, más positiva, más existente que el infierno de la existencia actual. El Paraíso es la aporía del positivista. Secundariamente inventa el instinto del trabajo para poder reducir, de todos modos, a común denominador antropológico el Paraíso y la edad industrial. Según Veblen, pues, los hombres estaban deseosos de ganarse el pan con el sudor de su frente ya antes incluso del pecado original.

Veblen se ha expuesto sobre todo con teorías de este tipo, impotentes construcciones auxiliares, un tanto caricaturescas, en las que la idea de lo Diverso intenta pactar con la adaptación a lo Siempre Igual. Es fácil convencer de locura a un positivista dominado por la repugnancia al dato. Toda la obra de Veblen está dominada por el motivo del *spleen*. Su obra es, pues, un verdadero sarcasmo para el *sense of proportions* que las reglas del juego positivista atribuyen siempre a su mundo. No se cansa Veblen de aducir analogías entre los usos y las instituciones deportivas y las religiosas, o entre el agresivo código del honor del *gentleman* y el del criminal. Ni siquiera se abstiene de lamentar por razones económicas el derroche representado por los ceremoniales parafernalia que tienen lugar en

los cultos religiosos. No está muy lejos Veblen de los reformadores de la vida. Muy frecuentemente, la utopía del estadio original se le convierte en trivial fe en lo natural, y en esos momentos se lanza a la guerra contra lo que llama locuras de la moda, como faldas largas y corsés, atributos, generalmente, del siglo XIX que ha barrido el progreso del siglo XX, sin terminar precisamente por ello con la barbarie de la cultura. La *conspicuous consumption* se hace idea fija en Veblen. Para comprender la contradicción entre ese hecho y la agudeza de sus análisis sociales hay que dar cuenta de la función cognoscitiva del *spleen*. Al igual que la imagen del pacífico estadio original, el *spleen* es para Veblen —y no sólo para él— un refugio de la posibilidad. El contemplador que se deja dirigir por el *spleen* intenta que la imponente negatividad de la sociedad se haga conmensurable con su propia experiencia. La impenetrabilidad y la extrañeza del todo tienen que ser conceptuadas con los órganos de los sentidos, por así decirlo, ignorando que aquellas entidades se sustraen a toda experiencia inmediata y viva. La idea fija se sustituye así al abstracto concepto general, robusteciendo y fijando determinadas y limitadas experiencias. El *spleen* se propone corregir la imprecisión y la inevidencia de un conocimiento meramente mediado y derivativo de lo más inmediato, a saber, del sufrimiento real. Pero este sufrimiento nace en el mal total que nos rodea, y, por tanto, no puede ser llevado a conocimiento sino abstracta y "mediatamente". Contra ello se subleva el *spleen*, reproduciendo en esquema los equívocos discursos sobre el señor Nontiendo.[1] Esos esquemas fracasan porque la enajenación social consiste precisamente en el hecho de que sustrae los objetos del conocimiento al ámbito de la experiencia inmediata. La pérdida experiencial del sujeto en

1. Alusión a una narración de J. P. Hebel. Un joven alemán llega a una ciudad holandesa y pregunta a quién pertenecen los hermosos buques que ve en el puerto. Un transeúnte le contesta: "No entiendo", y el joven oye las palabras como nombre: "Nontiendo" (Kannitverstan). Ulteriores preguntas acerca del propietario de toda cosa hermosa que ve en la ciudad le proporcionan respuestas idénticas, y le llevan a hacerse una descabellada idea de la riqueza del señor Nontiendo. Por último, repite su pregunta al paso de un lujoso entierro, y comprueba cómo las riquezas del señor Nontiendo no le sirvieron para perdurar eternamente (JOHANN PETER HEBEL, *Aus dem Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*). *(N. del T.)*

el mundo de lo Siempre Igual, presupuesto de toda la teoría de Veblen, caracteriza la parte antropológica del proceso de alienación conocido desde Hegel y determinado según categorías objetivas. El *spleen* es una reacción defensiva. Siempre, en todas partes —y ya en Baudelaire— el gesto del *spleen* es acusatorio. Pero el *spleen* denuncia la sociedad en formas de proximidad e inmediatez, cargando a los fenómenos la culpa de la sociedad. La conmensurabilidad del conocimiento con lo experimentable se paga con la insuficiencia del conocimiento. En esto se parece el *spleen* a la secta pequeño-burguesa que atribuye el mal del mundo a las conjuraciones de ciertas potencias, mientras confiesa, por lo demás, él mismo el absurdo del objeto de su capricho. Cuando Vablen inculpa básicamente a un fenómeno de fachada, como es el gasto barbárico de ostentación, la misma desproporción de su tesis se convierte en elemento de su verdad. Lo que la tesis busca es provocar un *schock.* Este pone de manifiesto la desproporción entre este mundo y su experienciabilidad. El conocimiento se acompaña siempre a sí mismo con sardónica risa por el hecho de que su verdadero objeto se le escapa siempre, mientras él es conocimiento humano, pues sólo siendo conocimiento inhumano estaría a la altura del inhumano mundo. La única comunicación espiritual entre el sistema objetivo y la experiencia subjetiva es la explosión que los separa para iluminar con su llama, por un segundo, la figura conjunta que forman. Al aferrarse a la barbarie tal como la encuentra en la primera esquina, este tipo de crítica, que resulta ridícula ante la teoría no ingenua porque es incapaz de pasar la barbarie encontrada al terreno de los conceptos generales, presenta sin embargo a la teoría seria un momento cuyo olvido empezó en la concepción del socialismo científico y termina en lo que Karl Kraus ha llamado "chino de Moscú". [1] La cortedad de vista teórica no es sólo complemento, sino a veces también unos sanos lentes que dan garra a la mirada demasiado amplia y teórica en su empresa de abarcarlo todo. Tal es su función en Veblen. Su *spleen* viene del *dégoût* por el optimismo oficial de un progresismo de cuya parte se en-

1. Es juego de palabras: *Kauderwelsch,* galimatías, y *Moskau,* Moscú, fundidos en *Moskauderwelsch. (N. del T.)*

cuentra, por lo demás, el mismo Veblen, en la medida en que sigue la corriente del *common sense.*

El *spleen* le dicta además el modo específico de su crítica. Es un modo de desilusión, *debunking.* Con predilección sigue Veblen un esquema tradicional de la Ilustración: el de la religión como mentira de los curas. "It is felt that the divinity must be of a peculiarly serene and leisurely habit of life. And whenever his local habitation is pictures in poetic imagery, for edification or in appeal to the devout fancy, the devout word-painter, as a matter of course, brings out before his auditor's imagination a throne with a profusion of the insignia of opulence and power, and surrounded by a great number of servitors. In the common run of such presentations of the celestial abodes, the office of this corps of servants is a vicarious leisure, their time and efforts being in great measure taken up with an industrially unproductive rehearsal of the meritorious characteristics and exploits of the divinity". El modo como se reprocha aquí a los ángeles la improductividad de su trabajo tiene algo de blasfemia secularizada, y algo también de chiste malo. Un hombre experimentado no se deja engañar por los actos fallidos, los sueños y las neurosis de la sociedad. Su humor es como el del marido que obliga a la mujer a realizar los trabajos domésticos como terapéutica contra la histeria de ésta. Como el *spleen* se aferra tenazmente al enajenado mundo de las cosas y hace responsable a la traición del objeto de la maldad de los sujetos, la actitud del *debunking* es consecuentemente la del que no cae en la traición del objeto. Arranca al objeto los harapos ideológicos para poder manipularlo más seguramente. Su cólera se dirige más contra la maldita mentira que contra la mala situación recubierta por aquella mentira. No es casual que el odio del *debunking* recaiga tan frecuentemente en funciones mediadoras: mentira y mediación van juntas. Pero también van juntos la mediación y el pensamiento. En el fondo del *debunking* alienta el odio al pensamiento.[1]

1. En el plano de la conciencia Veblen está totalmente exento de ese odio. Pero en su lucha contra las funciones sociales de mediación, así como en su denuncia del *higher learning,* están objetivamente puestas las semillas del antiintelectualismo. En un *debunking* del tipo del de Aldous Huxley ese antiintelectualismo brota ya resueltamente. La

Pero la verdadera crítica de la cultura barbárica No puede contentarse con entonar barbáricas denuncias de la cultura. Tiene que determinar y condenar la abierta e inculta barbarie como *télos* de esa cultura, y no reconocer crudamente a la barbarie la preeminencia sobre la cultura por el mero hecho de que la barbarie no miente. La sinceridad como victoria del terror resuena en formulaciones de Veblen como la de la improductividad industrial de los angélicos coros celestiales. Chistes como ése son un recurso al conformismo. La risa que ridiculiza la estampa de la bienaventuranza celestial está más cerca del poder que aquella imagen misma, por más deformada que esté ésta por el poder y el dominio.

Hay empero algo bueno y saludable en la insistencia de Veblen sobre lo fáctico, en su tabú sobre todas las imágenes. La resistencia contra la vida barbárica se sumerge en él en la fuerza de la adaptación a su despiadada necesidad. Para un pragmatista del tipo de Veblen no hay totalidad: no hay identidad de ser y pensamiento, y ni siquiera el concepto de tal identidad. Incansablemente repite que las formas de conciencia y las exigencias de la situación concreta son eternamente irreconciliables: "Institutions are products of the past process, are adapted to past circumstances, and are therefore never in full accord with the requirements of the present. In the nature of the case, this process of selective adaptation can never catch up with the progressively changing situation in which the community finds itself at any given time; for the environment, the situation, the exigencies of life which enforce the adaptation and exercise the selection, change from day to day; and each successive situation of the community in its turn tends to absolescence as soon as it has been established. When a step in

obra de éste es una denuncia —autodenuncia— del intelectual como estafador y en nombre de una sinceridad que desemboca en un endiosamiento de lo natural. Es posible que la limitación de la teoría de Veblen se explique en última instancia por su incapacidad de pensar plenamente el problema de la mediación. En su fisiognomía, el alma de zelote del luterano escandinavo, que no soporta mediación alguna entre Dios y la interioridad individual, se decide, cegado, a ponerse al servicio de un orden que rompe las mediaciones entre la producción bajo órdenes y los consumidores oprimidos y forzosos. El anti-intelectualismo es común a ambas actitudes: la del radicalismo protestante y la del capitalismo de estado.

the development has been taken, this step itself constitutes a change of situation which requires a new adaptation; it becomes the point of departure for a new step in the adjustement, and so on interminably". Esa irreconciliabilidad condena el ideal abstracto, o lo convierte en infantil fraseología. La verdad se reduce al más minúsculo paso. Lo verdadero es lo inmediato, no lo más lejano. Contra la exigencia de defender el interés del "todo" frente al interés parcial, como quiera que se entienda éste, transcendiendo así la limitación utilitaria de la verdad, el pragmatista puede objetar fundadamente que el todo no está nunca dado, que sólo lo inmediato es experienciable, y que, por tanto, el ideal está condenado a fragmentación e incerteza. No basta contra esta objeción el distinguir el interés total de una sociedad justa del utilitarismo limitado. La sociedad existente y la otra no tienen dos verdades, sino que la verdad en esta última es inseparable del movimiento real en el seno de lo existente y de cada uno de sus momentos. Por ello la contraposición entre dialéctica y pragmatismo se reduce al matiz, como ocurre con toda contraposición auténticamente filosófica. Y el matiz es la concepción de aquel primer paso. El pragmatismo lo determina como adaptación, la cual eterniza el dominio de lo Siempre Igual. Sancionando ese dominio, la dialéctica se suprimiría en cambio a sí misma, es decir, suprimiría la idea de posibilidad. Pero, ¿cómo puede pensarse esa idea, si no ha de ser abstracta ni arbitraria, es decir, si no ha de ser del tipo de aquellas utopías condenadas por los filósofos dialécticos? A la inversa, ¿cómo puede conseguir el primer paso dirección y meta, sin que el sujeto sepa algo más que lo meramente dado? Si se quisiera reformular hoy en términos actuales la pregunta kantiana habría que decir: *¿Cómo es posible en general algo nuevo?* En la radicalización de esta pregunta está la seriedad del pragmatista, seriedad parecida a la del médico, cuya capacidad de ayudar al hombre tiene como canon la semejanza del hombre con los animales. Es realmente la seriedad de la muerte. El dialéctico tendría que definirse como aquel que no se resigna a esa situación. Ante su determinación se disipa el o-lo-uno-o-lo-otro de la lógica discursiva. Donde el pragmatismo se queda con los hechos como *opaque items*, como dato impenetrable; donde los datos no posibilitan

más que su clasificación, y no su conocimiento, el dialéctico se ve por fin puesto ante su propia tarea cognoscitiva: la tarea que consiste en analizar mediante el concepto los residuos fenomenales, los "átomos". Pero nada es más impenetrable que la adaptación misma que instala como medida de la verdad la imitación de la mera existencia dada. El pragmatista insiste en el índice histórico de toda verdad; pero su propia idea de adaptación presenta ese índice. A ese índice ha llamado Freud la miseria vital *(Lebensnot)*. El primer paso es un paso de adaptación en la medida en que la pobreza y la carencia dominan el mundo. La adaptación es el modo de comportamiento que corresponde a la situación de la escasez. El pragmatismo se encuentra preso en esa situación —y estrechamente— porque la hipostatiza como eterna. Eso es lo que significan sus conceptos de naturaleza y vida. Lo que desea para el hombre es la "identificación con el proceso vital", comportamiento que perpetúa el que observan los seres vivos en la naturaleza mientras ésta no les concede alimentación suficiente. Las explosiones de Veblen contra los "protegidos", aquellos cuya privilegiada situación les permite sustraerse más o menos completamente a la necesidad de adaptarse a las situaciones que se modifican, desemboca en una glorificación de la darwinista lucha por la existencia. Se trata precisamente de la hipóstasis de la miseria vital, miseria que hoy día empieza a verse superada en su cristalización social, y precisamente gracias a ese desarrollo de la técnica a cuyo estadio tienen que adaptarse los hombres según la doctrina de Veblen. Así se convierte el pragmatista en víctima de la dialéctica. Comprender la actual situación técnica, que promete a los hombres abundancia y sobreabundancia, significa instituirla según las necesidades de una humanidad que no necesita del poder ni de la violencia porque es dueña de sí misma. En uno de los lugares más hermosos de su obra ha reconocido Veblen la conexión que existe entre la pobreza y permanencia del mal: "The abjectly poor, and all those persons whose energies are entirely absorbed by the struggle for daily sustenance, are conservative because they cannot afford the effort of taking thought for the day after to-morrow; just as the highly prosperous are conservative because they have small occasion to be discontented with the situation as it stands to-day".

Pero el pragmatista, regresivo él mismo, se mantiene en la actitud de aquel que no puede pensar en pasado mañana — más allá del primer paso — porque no sabe de qué vivirá mañana. Es el representante de la pobreza. Esta es su verdad — pues los hombres están aún encadenados a la pobreza — y su falsedad — pues ya se ha manifestado hoy el absurdo de la pobreza —. Adaptarse a lo que hoy es ya posible significa dejar de adaptarse, significa realizar lo posible.

ALDOUS HUXLEY Y LA UTOPÍA

La catástrofe europea, precedida por su alargada sombra, produjo por vez primera en América el tipo "emigración intelectual". El que durante el siglo XIX pasaba al Nuevo Mundo lo hacía atraído por las ilimitadas posibilidades del mismo, emigraba para hacer fortuna o, por lo menos, para conseguir el bienestar que le negaban los superpoblados países europeos. El interés de la autoconservación era más fuerte que el de la conservación de la propia mismidad, y la expansión económica de los Estados Unidos se encontraba bajo el signo del mismo principio que lanzaba al emigrante por encima del océano. Este se esforzaba por adaptarse con éxito, y no tenía interés por ejercer una crítica que habría perjudicado a su pretensión y a las perspectivas de éxito de su esfuerzo. Dominado por la lucha por la reproducción de la vida, el recién llegado no era persona aficionada, ni por su cultura o su pasado ni por su posición en el proceso productivo, a distanciarse intelectualmente del poder superior de la furiosa existencia cotidiana. En la medida en que los emigrantes enlazaban su emigración con esperanzas utópicas, éstas se fundían en el horizonte de una existencia aún no conocida en todos sus detalles, en el cuento legendario de la expansión sin límites, en la perspectiva de convertirse de lavaplatos en millonario. La *skepsis* de un visitante como Tocqueville, que ya hace cien años supo ver la cara de la ilibertad en aquel igualitarismo desenfrenado, ha sido excepción; la sublevación contra lo que en la jerga de los culturalistas conservadores alemanes se llamaba el americanismo se dio más fácilmente entre americanos, como Poe, Emerson y Thoreau, que entre los recién llegados. Pero cien años más tarde emigraron no ya intelectuales sueltos, sino la *intelligentsia*

europea como capa, y no sólo los judíos. Lo que pretendían no era vivir mejor, sino sobrevivir; las posibilidades del Nuevo Mundo habían dejado de ser ilimitadas hacía ya tiempo, por lo cual el *Diktat* de la adaptación se impuso a los intelectuales mismos después de triunfar plenamente en el terreno de la competencia económica. En lugar de la selva en la que el pionero —también el del espíritu— espera regenerarse, hay ya una civilización que, como sistema, aferra la vida entera sin dejar siquiera a la conciencia sin reglamento de los emigrantes los escondrijos que la negligencia europea mantuvo abiertos hasta entrada la época de los grandes *trusts*. El Nuevo Mundo recibe al intelectual de la otra parte del océano declarándole inequívocamente que lo primero que tiene que hacer, si quiere conseguir algo (si quiere ser admitido entre los empleados de la vida convertida en *supertrust)*, es extirparse como ser independiente y autónomo. El que se resiste, el que no capitula para ponerse en fila con el alma y el cuerpo, sucumbe al trauma que aquel mundo cósico cristalizado en bloques gigantescos infiere a todo aquel que intenta no cosificarse. Y el modo de comportamiento con el cual el intelectual, impotente en la maquinaria de la relación de mercancía que todo la envuelve y que es la única reconocida, reacciona al trauma es el pánico.

El *Brave New World* de Huxley es el sedimento de ese pánico o, más bien, su racionalización. La novela, fantasía futurista con una acción rudimentaria, intenta comprender los traumas sufridos partiendo del principio de desmagización del mundo, llevando este principio hasta el absurdo y arrancando a la inhumanidad así evidenciada la idea de la dignidad del hombre. El motivo inicial parece ser la percepción de la universal analogía de todo lo producido masivamente, cosas y hombres. Huxley toma al pie de la letra la metáfora schopenhauriana de la "fábrica de la naturaleza". En la retorta se preparan hormigueros de niños en agemeladas parejas, pesadilla de infinitos sosias, que es la pesadilla producida por la estereotipada sonrisa, por la gracia fabricada por la *charm school*, hasta la producción de la conciencia standardizada de innumerables hombres por la *communication industry*, fenómenos que irrumpen en la existencia cotidiana desde los primeros días del capitalismo americano. El aquí y ahora de la experiencia es-

pontánea, ya corroído, queda impotente: los hombres no son sólo meros compradores de los productos en serie producidos por los grandes *trusts,* sino que parecen incluso producidos por la omnipotencia de éstos, perdiendo su propia individuación. La visión pánica, que ve cristalizar en alegorías de catástrofe sus observaciones no asimiladas, destruye la ilusión de la irrelevancia cotidiana. La sonrisa venal de las modelos de modas es para esa mirada lo que realmente es: la trágica mueca de la víctima. Los veinticinco años transcurridos desde la aparición del libro lo han confirmado hasta la saciedad: terror mínimo, como esos *tests* para la admisión como *liftboy,* que sirven para descubrir al más tonto, y visiones espantosas, como el aprovechamiento técnico de los cadáveres. El *Brave New World* es un único campo de concentración que, liberado de su contradicción, se tiene a sí mismo por Paraíso Terrestre. Si —según dice una doctrina de la "Psicología de las Masas" freudiana— el pánico es el estado en el cual se disgregan poderosas identificaciones colectivas y la energía instintiva liberada se convierte repentinamente en terror, entonces el hombre aferrado por el pánico consigue inervar lo más tenebroso que se encuentra sobre el fondo de la identificación colectiva misma, la falsa conciencia de los individuos que, sin clara solidaridad, ciegamente atados a las imágenes del poder, se creen identificados con un todo cuya ubicuidad les asfixia.

Huxley no padece esa necia prudencia que consigue soltar un "no será tanto" incluso en presencia del más repugnante escándalo. No hace concesión alguna a la infantil superstición según la cual los supuestos excesos de la civilización técnica se equilibran por sí mismos en el constante progreso; también renuncia al sofisma tan grato a los emigrados: afirmar que los temibles rasgos de la cultura americana son efímeros restos de su primitivismo o robustas fortalezas de su juventud. Huxley no permite dudar de que la cultura americana no se ha quedado detrás de la gran marcha de la europea, sino que se le ha adelantado, y el Viejo Mundo sigue cuidadosamente al Nuevo. Al igual que el estado mundial del *Brave New World* no conoce sino diferencias artificiales entre los campos de golf y las instalaciones biológico-experimentales de Mombasa, Londres y el Polo Norte, así también da Huxley un mundo con su parodiado

americanismo. Este mundo, según la cita de Berdiaev que Huxley antepone a la obra, tiene que parecerse a la utopía cuya realización era previsible después del estadio de la técnica. Y ese mundo se transforma en infierno con sólo prolongar sus líneas características: Huxley prolonga observaciones del actual estado de la civilización, moviéndolas en el sentido de su propia teleología, hasta hacer inmediata la evidencia de su maldad. Pero el énfasis no recae tanto en los elementos técnico-objetivos e institucionales cuanto en lo que resultará de los hombres cuando no conozcan la miseria. La esfera económico-política como tal se coloca en segundo plano. Lo único que queda claramente sentado es que se trata de un sistema clasista racionalizado y a escala planetaria, esto es, que se trata de un capitalismo de estado planeado y sin lagunas, que a la total colectivización corresponde el dominio total, y que siguen funcionando la economía dineraria y el motivo del beneficio privado.

En lugar de las tres palabras de la Revolución Francesa se tiene la tríada *Community*, *Identity* y *Stability*. La *Community* define un estadio de la comunidad en el cual todo individuo está incondicionalmente subordinado al funcionamiento del todo, por lo cual en el Nuevo Mundo no está ya permitida —ni siquiera es posible— una cuestión problemática; la *Identity* significa la anulación de las diferencias individuales; la *Stability* significa el final de toda dinámica social. Este estadio perfectamente equilibrado es una extrapolación de ciertos síntomas de desaparición del "juego de fuerzas" económico en el capitalismo tardío. Es la perversión del milenario. La panacea que garantiza la estática social es el *conditioning*, expresión difícil de traducir a lenguas europeas, que llegó a la lengua cotidiana americana procedente de la biología y de la psicología behaviorista —en la que significa la producción de determinados reflejos o modos de comportamiento por modificaciones planeadas del mundo circundante, mediante el control de las "condiciones"— y sirve en esa lengua no técnica para denominar todo tipo de control técnico de las condiciones vitales; por ejemplo, *air conditioning*. que significa el equilibrio de temperatura en espacio cerrado. En Huxley, *conditioning* significa la total preformación del hombre por la intervención social, desde la generación artificial y la dirección técnica de la con-

ciencia y del inconsciente en los primeros estadios de la vida hasta el *death conditioning,* un *training* que quita a los niños el miedo a la muerte por el procedimiento de hacerles contemplar agonías al mismo tiempo que se les hace gustar dulces con los que asociarán para siempre la idea de muerte. El efecto final del *conditioning,* de la adaptación sobre sí mismo, es la interiorización y la aprobación de la presión y la opresión sociales por encima de todo lo que haya podido ser en la tradición protestante: los hombres se someten a amar lo que tienen que hacer, sin saber siquiera que eso es someterse. Así se asegura subjetivamente su felicidad y se mantiene el orden. Este orden penetra y considera superadas todas las ideas de influencia mediada de la sociedad en el individuo por medio de los agentes externos que son la familia y la psicología. En el libro de Huxley se infiere desde arriba y organizadamente a la familia lo que ya en el mundo de hoy le ha sido inferido de otro modo. Como hijos de la sociedad en el más literal de los sentidos, los hombres no se encuentran ya en principio en una relación dialéctica con ella, sino que coinciden sustancialmente con ella. Dóciles exponentes de la totalidad colectiva en la que queda absorbida toda antítesis, están "condicionados socialmente" en sentido material, nada metafórico, no simplemente equiparados al sistema dominante por un "desarrollo" posterior.

La relación de clase que se eterniza en el *Brave New World* se sitúa a nivel biológico: los directores de la generación deciden ya la clasificación de los embriones entre las diversas castas designadas por letras griegas. El pueblo bajo se recluta, mediante una ingeniosa división de células, a partir de mellizos monovitelinos, limitando su desarrollo físico y espiritual mediante el añadido artificial de alcohol a su sangre. Lo que con ello indica Huxley es que la reproducción de la estupidez, realizada antes inconscientemente al dictado de la mera miseria vital, está ahora en manos de la triunfal cultura de masas, una vez eliminada aquella miseria. En esa fijación racional de la irracional relación de clase, Huxley anuncia la superfluidad de esta relación misma, a saber, que el límite de la clase ha perdido ya hoy el carácter "natural", el carácter que ese mismo límite produjo como ilusión en la historia incontrolada de la humanidad; que ya sólo la selección arbitraria, la diferencia-

ción administrativa en la distribución del producto social, consigue garantizar la subsistencia de clases. Al mantener embriones y niños pequeños de las castas inferiores en una atmósfera pobre en oxígeno, las instituciones del *Brave New World* no hacen más que mantenerlos en la atmósfera de barrios de barracas construidos artificialmente. Aquellas instituciones construyen artificialmente humillación y regresión en medio de la posibilidad ilimitada. Pero esta reflexión producida realmente y luego sutilmente imaginada por el sistema totalitario es realmente total. Huxley, que conoce el ambiente, registra las señales de la castración también en la clase superior: "Even alphas have been conditioned". Incluso la conciencia de aquellos que disfrutan su propia individuación está sometida a la standardización a causa de su identificación con el *in-group*. Automáticamente formulan juicios para pronunciar los cuales están precisamente *conditioned*, igual que un gran burgués contemporáneo charla espontáneamente declarando sin que se lo pidan que lo importante no es la situación material del hombre espiritual, sino su regeneración religiosa. Con la misma espontaneidad ofrece también su confesión de que no entiende el arte moderno. El no entender es virtud del grupo. Una pareja de la casta superior vuela sobre el canal un día tempestuoso, y el hombre desea retrasarse para no confundirse con la muchedumbre, para estar más tiempo solo con la amada, más cerca de ella y más en sí mismo. Pregunta a la amada que si no lo entiende. "I don't understand anything, she said with decision, determined to preserve her incomprehension intact." La observación de Huxley no retrata sólo el resentimiento que produce la formulación de la más humilde verdad en aquel que no puede permitírsela sin quedar perturbado en su equilibrio, sino que ofrece además el diagnóstico de un poderoso y nuevo tabú. Cuanto más se convierte la existencia social en ideología de sí misma para el desilusionado —a causa de su omnipotencia y de su cerrazón—, tanto más profundamente señala como pecador a aquel cuyos pensamientos se sublevan ante la idea de que lo que existe es justo precisamente por el hecho de existir. Los hombres del *Brave New World* viven en máquinas voladoras, pero siguen rindiendo culto al mandamiento —tácito como todo auténtico tabú— que dice "No volarás". Los dioses

de la Tierra castigarán a aquel que se yerga sobre ella. La antimitológica obediencia a lo existente restablece la cadena mítica. Huxley lo muestra en el habla de sus personajes. La cretinez del *small talk,* la decencia que impone una conversación de incoherencias, se radicaliza discretamente hasta el extremo. Ya no se trata simplemente de las reglas que prohíben una conversación especializada o la frase desvergonzada. La decadencia del habla se encuentra ya en su tendencia objetiva. La transformación virtual del mundo en mercancías, la decisión previa sobre aquello que se piensa y se hace, realizada por la máquina social, hace ilusoria el habla: ésta se anquilosa bajo la maldición de lo Siempre Igual, hasta reducirse a una sucesión de juicios analíticos. Las damas del *Brave New World* —y para llegar a esto no hace falta mucha prolongación de líneas— no hablan entre ellas más que como consumidoras. En principio, la conversación no se refiere más que a lo relacionado en el catálogo de la omnipresente industria, informaciones sobre ofertas, temáticamente superfluas, vacía vaina del diálogo cuya idea fue encontrar algo que no se supiera ya. Desprovisto de esa idea, el diálogo queda maduro para desaparecer. Los perfectos colectivizados, en constante comunión, tendrían entonces que prescindir de toda comunicación y confesarse nómadas sin voz, como en realidad lo han sido desde la más temprana edad de la burguesía. Así se hunden en arcaica ilocuacidad.

Están aislados del espíritu; Huxley identifica ese espíritu, un tanto rudamente, con los bienes culturales de la tradición, y lo ejemplifica en Shakespeare. Pero están aislados también de la naturaleza como paisaje, de la imagen como creación sin dominar más allá de la sociedad. La contraposición espíritu-naturaleza constituyó el tema de la filosofía burguesa en su culminación. En el *Brave New World,* espíritu y naturaleza se alían contra la civilización que todo lo aplasta y que no soporta nada que no le sea análogo. Mientras la unidad de naturaleza y espíritu se concibió en la especulación idealista como la suprema reconciliación, aquí se entiende sólo como el contrario absoluto de la absoluta cosificación. Espíritu, espontánea y autónoma síntesis de la conciencia, sólo es posible en la medida en que se encuentra frente a algo inabarcado, frente a "naturaleza" no previamente acotada por vía categorial; y sólo es po-

sible naturaleza en la medida en que hay espíritu que se sabe contrario de la cosificación y la trasciende, en vez de hechizarse sumiéndose en ella. Ambos desaparecen aquí: Huxley conoce al burgués normal de nuestro tiempo, que considera el mar como una atracción y lo contempla como curiosidad, sentado en su coche y oyendo por la radio del mismo canciones publicitarias. Junto con eso se da la hostilidad a todo lo pasado, y el espíritu mismo lo parece, andrajoso añadido a los hechos glorificados, a lo que fue y ya no es: todo es *bric-à-brac* y chatarra. Una frase que se atribuye a Ford — *"history is bunk"* — sirve para lanzar al vertedero todo lo que no corresponde a los más recientes métodos de producción, y, con ello, toda continuidad de la vida. A causa de esa reducción se anquilosan los hombres. Su incapacidad para percibir y pensar lo que no es como ellos mismos, la autosuficiencia ciega de su existencia, la imposición de la pura utilidad subjetiva, tienen como resultado final una des-subjetivación pura. Estos sujetos-objetos del antiespíritu universal así realizado, producidos científicamente y limpios de todo mito, resultan infantiles. Las involuciones hoy ya existentes — en parte involuntarias, en parte ya organizadas premeditadamente — se convierten finalmente en mandamientos conscientemente impartidos en el sentido de la cultura en masa, órdenes que organizan el tiempo libre de trabajo para hacer de él el *proper standard of infantile decorum,* carcajada infernal sobre el cristiano "si no os hiciereis como niños". La culpa es de la sustitución de todos los fines por medios. El culto del instrumento separado de todo destino objetivo (en el *Brave New World* impera abierta y literalmente la religión del automóvil, en otro tiempo implícita, con Ford en vez de Lord y el signo del modelo T en vez de la cruz); la afición fetichista a poseer perfectos equipos de toda naturaleza y, en general todos los inequívicos signos de confusión propios de aquellos que se ufanan de su sentido práctico y realista, se convierten ahora en norma de la vida. Ello ocurre incluso en los puntos en que la libertad parece irrumpir en el *Brave New World.* Huxley ha vislumbrado en efecto la contradicción consistente en que en una libertad en la que los tabús sexuales pierden su fuerza y se sustituyen por la autorización de lo antes prohibido o se fijan por huera constricción, el placer mismo degenera en miserable *fun* y en

mera ocasión de narcisista satisfacción por haber "pescado" a ésa o a ése. El sexo se hace indiferente e irrelevante precisamente por la institucionalización de la promiscuidad, y hasta la ruptura con la sociedad —o lo que antes lo era— queda instalada en la sociedad misma. Se desea la descarga fisiológica como elemento de higiene, y la carga emocional que pueda representar se sienta en cuenta como desperdicio de energía sin utilidad social. Lo que hay que evitar a toda costa es dejarse llevar por la emoción. La ataraxia, la proteactitud burguesa, se impone a toda reacción. Y al dirigirse contra el eros se vuelve inmediatamente contra lo que en otro tiempo fuera su bien supremo, la eudaimonía subjetiva por servir a la cual se exigía inicialmente la eliminación de las emociones. En el éxtasis aferra esa ataraxia precisamente el núcleo de toda relación entre seres humanos, el rebasamiento de la existencia monádica. Huxley conoce la relación de complemento que existe entre colectivización y atomización.

Pero su construcción del orgasmo organizado tiene un ligero tono fundamental que suscita dudas sobre la tesis satírica. La tesis, en efecto, al imputar lo burgués a lo imburgués, se ata a sí misma en lo burgués. Huxley parte en cruzada contra los fríos, pero en el fondo es él mismo enemigo de la embriaguez, y no sólo de la narcótica, en cuya condenación coincidió en otro tiempo con la opinión dominante. Como ocurre a muchos ingleses emancipados, su conciencia está preformada por el puritanismo mismo que quiere condenar. En esa conciencia van juntas entrega y humillación del sexo. Ya en sus novelas anteriores el libertinaje se presenta como estímulo fisiológico localizado, sin aura, al modo como en las llamadas culturas masculinas los caballeros suelen hablar entre ellos de mujeres y de erótica con un gesto que mezcla inevitablemente, con el orgullo por la conquistada soberanía para tocar el tema, el desprecio por éste. En Huxley el hecho está más sublimado que en el Lawrence de las *four letter words*, pero también más profundamente reprimido. Su indignación contra la falsa felicidad sacrifica con ésta también la idea de la verdadera. Antes ya de que se convirtiera a sus posteriores simpatías budistas, su ironía traicionaba, especialmente en su autodenuncia de los intelectuales, un espíritu de rabioso penitente, un sectarismo en gene-

ral ajeno a su categoría literaria. La condenación del mundo lleva a las colonias nudistas, en las cuales el sexo se extirpa también mediante su descubrimiento. A pesar de las medidas que toma Huxley para pintar como deformado, repugnante y loco el mundo del "salvaje" que se ha quedado a las espaldas de la cultura absoluta de masas, como reliquia de lo humano, no hay duda de que impulsos reaccionarios penetran a través de su pintura. Entre los personajes de la modernidad afectados por el anatema se encuentra también Freud, emparejado con Ford en un lugar del libro. Freud resulta allí mero *efficiency expert* de la vida interior. Con burla demasiado cómoda se le atribuye el haber sido el primero en descubrir *the appalling dangers of family life.* Pero el hecho es que Freud es realmente el descubridor de eso, y la justicia histórica está de su parte: la crítica de la familia como agencia de opresión — crítica bien conocida precisamente en la oposición inglesa desde Samuel Butler — irrumpió en el mismo momento en que la familia perdía, con su base económica, también la última justificación de su disposición determinante del desarrollo del ser humano, y se transformaba en la misma neutralizada monstruosidad que Huxley llama por su nombre enérgicamente en el terreno de la religión oficial. Frente a la estimulación de la sexualidad infantil que Huxley atribuye al mundo futuro — falseando, por lo demás, totalmente la fidelidad, tan ortodoxa, de Freud a la finalidad pedagógica de la renuncia al instinto — el escritor se coloca al lado de aquellos que objetan a la era industrial menos la deshumanización que la relajación de las costumbres. La mentalidad del novelista se plantea la abismática pregunta dialéctica de si, en resumidas cuentas, no hay felicidad posible más que en la medida en que hay prohibiciones que destruir, y la pervierte en afirmación, en pretexto para que se mantengan prohibiciones ya caducas y superadas, como si la felicidad dimanante de la violación de un tabú pudiera justificar y legitimar el tabú mismo, el cual fue puesto en el mundo no precisamente en beneficio de la felicidad, sino para corroerla. Sin duda las orgías comunales y regulares de los romanos, el rápido y prescrito cambio de compañero erótico, se derivan justamente de la ciega y oficial organización del sexo, que convierte el placer en broma y lo niega al concederlo. Pero precisamente en

eso, en la imposibilidad de mirar cara a cara al placer, de entregarse plenamente a él por la reflexión, sigue obrando el arcaico mandamiento cuya muerte llora Huxley demasiado prematuramente. Si esa prohibición hubiera sido rota, si el placer se hubiera liberado ya de las riendas de la institución, riendas presentes también en la *orgy-porgy*, sería capaz también de disolver en un momento la rigidez del *Brave New World.* El principio moral supremo de ese mundo es que cualquiera pertenece a cualquiera, la fungibilidad absoluta que disuelve al hombre como ser individual, liquida como mera mitología su último en-sí y lo determina como mero para-otro y como nulo en el sentido de Huxley. En el prólogo puesto después de la guerra a la edición americana ha descubierto Huxley el parentesco entre ese principio y el enunciado de Sade según el cual entre los derechos del hombre hay que contar la absoluta disposición sexual de todos sobre todos. En esto ve Huxley la consumación de la locura de la razón consecuente. Pero Huxley no se da cuenta de la irreconciliabilidad de la máxima con su estado del futuro. Todas las dictaduras han condenado el libertinaje, y las célebres "yeguadas de las SS" de Himmler eran su réplica estatal. El dominio puede definirse como la disposición de los unos sobre los demás, y no como disposición total de todos sobre todos. Esto último es incompatible con un orden totalitario. Esto sea dicho más rotundamente aún por lo que hace a la relación de trabajo que por lo que hace a una situación de anarquía sexual. El hombre que no es más que para otra cosa, el absoluto ζῶον πολιτικόν, quedaría sin duda enajenado de su mismidad, pero también liberado de la atadura de la autoconservación que mantiene unido el *Brave New World* igual que el mundo viejo. La pura fungibilidad corroería el núcleo del poder y prometería la libertad. La debilidad de la concepción de conjunto de Huxley consiste en que, mientras dinamiza sin contemplaciones todos los conceptos, se guarda empero cuidadosamente de pasar a sus contrarios.

La *scène à faire* de la novela es el choque erótico de los dos "mundos", el intento de la protagonista Lenina — que es el tipo perfecto de la cuidada y lograda *career woman* americana — de conquistar al "salvaje" (que la ama) según las reglas de la obligada promiscuidad. El salvaje en cuestión es el tipo

de adolescente tímido y estetizante, ligado a la madre, instintivamente inhibido y que prefiere disfrutar su sentimiento contemplativamente que expresarlo, satisfaciéndose con la lírica transfiguración de la amada; se trata, por cierto, de un carácter cuyo cultivo en las retortas de Oxford y Cambridge no es menos intenso que el cultivo de épsilons en las retortas del *Brave New World,* y que por eso resulta requisito imprescindible de la materia prima sentimental de la moderna novela inglesa. El conflicto se debe a que el salvaje John considera la concreta entrega de la muchacha como una humillación de su sublime sentimiento por ella, y huye de la ocasión. La fuerza de convicción de la escena se vuelve contra su *thema probandum.* La artificial gracia y la desvergüenza envuelta en celofana de Lenina no hacen ni mucho menos el efecto antierótico que el autor les confía, sino que resultan enormemente atractivas, hasta el punto de que el mismo colérico salvaje sucumbe a su gracia al final de la novela. Si Lenina fuera la imagen del *Brave New World,* éste dejaría de ser terrible. Cierto que cada uno de los gestos de Lenina está preformado socialmente y es parte de un ritual convencional. Pero al identificarse hasta el fondo con la convención, suprime la tensión de lo convencional con la naturaleza y, con esa tensión, la violencia ejercida por la injusticia de la convención: psicológicamente vista, la mala convención resulta siempre signo de una identificación insuficiente o malograda. En el caso de Lenina, y si ésa fuera la imagen del *Brave New World,* resultaría superado el mismo concepto de convención. Gracias a la total mediación social, una segunda inmediatez, una nueva humanidad se restablecería como de afuera a dentro. No faltan indicios de esto en la civilización americana. Pero Huxley construye humanidad y cosificación en rígida contradicción, de acuerdo con toda la tradición novelística que tiene por objeto el conflicto entre el hombre vivo y las petrificadas circunstancias. Huxley desconoce la promesa humanista de la civilización porque olvida que lo humano incluye en sí, junto con la contradicción de la cosificación, también la cosificación misma, y no sólo como condición antitética de la ruptura liberadora, sino también positivamente, como la forma —todo lo frágil e insuficiente que se quiera— que realiza la moción subjetiva por el exclusivo procedimiento de objetivarla. Todas las

categorías iluminadas por la luz de la novela —familia, paternidad, el individuo con su posesión— son ya productos de la cosificación. Huxley lanza ésta como maldición sobre el futuro, sin penetrar en la presencia de esa misma instancia en la bendición de lo pasado, objeto de su invocación. Así se convierte Huxley en involuntario portavoz de aquella nostalgia cuya afinidad con la cultura de masa ha sido tan penetrantemente descubierta por su mirada fisiognómica en la canción de la retorta: "Bottle of mine, it's you I've always wanted! Bottle of mine, why was I decanted?... There ain't no Bottle in all the world Like that dear Bottle of mine".

La explosión del "salvaje" contra la amada no resulta, como acaso querría Huxley, protesta de la pura naturaleza humana contra la fría desvergüenza de la moda, sino que la justicia poética la presenta, a pesar del autor, como agresión de un neurótico al que Freud, tan maltratado por Huxley, podría demostrar que el motivo de su crispada pureza es una homosexualidad reprimida. El "salvaje" insulta a la "puta" como el hipócrita que tiembla de cólera santa contra aquello que él no puede hacer. Al colocarle así en injusticia, Huxley se distancia de la crítica social. El verdadero titular de ésta en la novela es el *alpha plus* Bernard Marx, caricatura escéptica y simpatética de judío que se rebela contra el propio *conditioning*. Huxley sabe muy bien que los judíos son perseguidos como gente no totalmente adaptada, y que precisamente por eso su conciencia supera a veces el sistema social. Huxley no pone en duda la autenticidad de la visión crítica de Bernard. Pero la atribuye a un tipo de minusvalencia orgánica, al inevitable *inferiority complex*, y, para colmo, el intelectual extremista judío se ve acusar, según esquema literario-ideológico rentable, de snobismo vulgar y hasta de vergonzosa cobardía moral. Desde la creación ibseniana de Gregers Werle y Stockmann, y propiamente desde la filosofía de la historia hegeliana, la política cultural burguesa, en nombre de una concepción que contempla y pesa la totalidad, ha desenmascarado siempre como hijo auténtico —y a la vez aborto— del todo contra el que se resiste al que quiere cambiarlo, y ha insistido en que la verdad está siempre con el todo, ya sea contra el que se resiste, ya sea a través de él mismo. El novelista Huxley se solidariza con esa

actitud aunque el profeta cultural Huxley odie la totalidad. Cierto que Gregers Werle arruina a los que quiere salvar, y que nadie que se levante por encima de la tontería está libre de la vanidad de Bernard Marx, por el hecho mismo de que se convencerá de su inteligencia. Pero la mirada externa que estima los fenómenos libremente, superiormente, sin participar en ellos, creyendo levantarse por encima de la negación y su limitación, por encima de la resolución dialéctica, no es la mirada de la verdad ni la de la justicia. La justicia no debe gustar la insuficiencia de lo mejor para comprometerlo ante lo peor, sino tomar de aquella insuficiencia aún más fuerza para la indignación. A la subestimación de las fuerzas de la negatividad por su propia impotencia se añade la inanidad de la positividad puesta como absoluta frente a la dialéctica. Cuando en su decisiva conversación con el *world controller Mond* el salvaje declara que "what you need is something with tears of a change", la petulante e intencionada exaltación del sufrimiento no es una mera característica de irreductible individualismo, sino una apelación a la metafísica cristiana, que no promete más salvación que la de después de la muerte y sólo a cambio del sufrimiento. Pero como esa metafísica no se atreve a hacer acto explícito de presencia en la novela —que, a pesar de todo, está penetrada de espíritu ilustrado—, el culto del sufrimiento se convierte en absurdo fin en sí mismo, en tesoro de un esteticismo cuya alianza con las potencias oscuras no puede haber pasado inadvertida a Huxley; el "vive peligrosamente" nietzscheano, proclamado por el "salvaje" contra el *world controller* de resignado hedonismo, resultó adecuada consigna para el totalitario Mussolini, *world controller* él mismo.

En el lugar en que se discute un escrito biológico censurado por el *world controller* aparece claramente el núcleo demasiado positivo de la novela. Se trata de "the sort of idea that might easily de-condition the more unsettled minds among the higher castes —make them lose their faith in happiness as the Sovereign Good and take to believing instead that the goal was somewhere beyond, somewhere outside the present human sphere; that the purpose of life was not the maintenance of well-being, but some intensification and refining of consciousness, some enlargement of knowledge". Por pálida, aguda, astuta y

prudentemente que esté formulado el ideal, no escapa sin embargo a su contradictoriedad. "Intensification and refining of consciousness" o "enlargement of knowledge" hipostatizan sin disimulo el espíritu frente a la práctica y a la satisfacción de las necesidades humanas. Pero, puesto que todo espíritu presupone según su sentido el proceso de la vida social y la división del trabajo, puesto que todo espíritu y todo lo espiritual está referido a existencia como a su "cumplimiento", y es por tanto también implícitamente una indicación a la práctica, colocar al espíritu en incondicionada y atemporal contradicción con las necesidades materiales significa eternizar el estadio de división del trabajo y de la vida. No hay nada espiritual, ni siquiera el sueño más irreal, que se haya concebido sin que su contenido *comprendiera en sí objetivamente* la modificación de la realidad material. No ha habido jamás emoción alguna, interioridad alguna, que no significara en última instancia exterioridad también; si se les sustrae esa intención —por sublimada que ésta sea—, espíritu, emoción, interioridad se convierten en mera apariencia y falsedad. Ni la pasión de Romeo y Julieta, con ese olvido de sí mismo que Huxley convierte en algo así como un "valor", es un en-sí autárquico, sino que es espiritualidad, más que mero espectáculo del alma, en la medida en que rebasa el espíritu y alude a la unión física de los cuerpos. Huxley la traiciona con la ansiedad que significa. Pues la hermosura del "fue el ruiseñor, no fue la alondra" es inseparable del simbolismo del sexo. Glorificar la canción cotidiana por su trascendencia, sin pararse a oír cómo esta trascendencia no descansa en sí misma, sino que quiere satisfacerse, es tan vacío como la sexualidad fisiológicamente limitada del *Brave New World,* asesina del encanto que no puede conservarse por sí mismo. La vileza de hoy no es el predominio de la llamada cultura material sobre la espiritual: en los lamentos por ese predominio Huxley encontrará muchos colaboradores por él indeseados, a saber, los *Arch-Community-Songsters* de todas las neutralizadas denominaciones y concepciones del mundo. Lo verdaderamente digno de ataque sería la separación de la conciencia de su relación social, del lugar en que conseguiría su esencia. Precisamente el *jorismós* entre espiritual y material, separación instituida por la *philosphia perennis* de Hux-

ley, la sustitución de la *faith in happines* por ese indeterminado y abstracto *goal somewhere beyond*, refuerza la situación cosificada cuyos síntomas le son insoportables, la neutralización de la cultura separada del proceso material de la producción. "Si a toda costa se quiere establecer una distinción entre necesidades materiales e ideales", ha dicho Horkheimer, "hay que insistir sin duda en la satisfacción de las materiales, pues en la satisfacción de éstas... está implícita la transformación de la sociedad. Esta satisfacción implica, por así decirlo, la sociedad justa, que proporciona a todos los hombres las mejores condiciones posibles de vida. Y esto significa la definitiva eliminación del mal dominio. En cambio, subrayar la aislada exigencia ideal lleva a un real absurdo. No es lícito subrayar el derecho a la nostalgia, al saber trascendente, a la vida peligrosa. La lucha contra la cultura en masa no puede llevarse adelante más que mostrando la conexión que existe entre la cultura masificada y la persistencia de la injusticia social. Es ridículo reprochar a la goma de mascar que perjudique a la tendencia metafísica del sujeto; en cambio, probablemente podría demostrarse que los beneficios de Wrigley y su palacio de Chicago se fundan en la función social de reconciliar a los hombres con las malas condiciones de su vida y apartarlos de la crítica de éstas. Lo que hay que aclarar no es que la goma de mascar perjudique a la metafísica, sino que la goma de mascar es metafísica. No criticamos la cultura de masas porque dé demasiado al hombre o porque le haga la vida demasiado segura —quede esto para la teología luterana—, sino porque hace que los hombres reciban demasiado poco y demasiado malo, que capas sociales enteras —de dentro y de afuera— permanezcan en espantosa miseria, que los hombres se adapten a la injusticia y que el mundo se fije como cristalizado en una situación en la cual hay que temerse, por una parte, gigantescas catástrofes y, por otra, la conjuración de astutas *élites* para mantener una paz muy dudosa". Frente a la esfera de la satisfacción de las necesidades, Huxley coloca como correctivo otra esfera que tiene la desgracia de parecerse sospechosamente a esa esfera que los burgueses suelen llamar superior. Para hacerlo, parte de un concepto de necesidad invariable, propiamente biológico. Pero toda necesidad humana está histórica-

mente mediada en su concreta manifestación. La estática aparentemente asumida por las actuales necesidades, su fijación en la reproducción de lo Siempre Igual, es reflejo de la producción material, la cual, a causa de la eliminación del mercado y de la competencia con simultánea conservación de las relaciones de propiedad, ha tomado un carácter estacionario. Cuando termine esa estática la necesidad tendrá un aspecto completamente diverso. En el momento en que la producción se ponga incondicionada e ilimitadamente al servicio de la satisfacción de las necesidades —incluidas las producidas por el sistema que ha imperado hoy— las mismas necesidades se transformarán decisivamente. La intrincación de necesidad auténtica y necesidad falsa es algo que corresponde esencialmente a la fase actual. En ésta, la reproducción de la vida y la reproducción de su opresión constituyen una unidad descifrable sin duda como ley del todo, pero no en sus detalles. Con bastante rapidez quedará un día claro que los hombres no necesitan las baratijas que les suministra la industria cultural ni la triste aristocracia que les proporciona la de primera categoría. La idea de que el cine, por ejemplo, es necesario para la reproducción de la fuerza de trabajo, como la vivienda y la alimentación, no es "verdadera" más que en un mundo que dispone a los hombres exclusivamente para la reproducción de la fuerza de trabajo e impone a sus necesidades la armonía con el interés de la oferta y del control social. La idea de que una sociedad emancipada suspire por el mal teatro de Lametta o por la mala sopa de Devory es absurda. Cuanto mejor sea la sopa, tanto más agradable será renunciar a Lametta. Cuando desaparezca la escasez se transformará la relación existente entre la necesidad y su satisfacción. Hoy día la necesidad de producir para las necesidades en la forma mediada de éstas en y por el mercado y luego cristalizada en aparente naturalidad, es uno de los instrumentos principales de la sujeción. No es lícito así pensar, escribir, hacer ni producir nada que supere una situación que se mantiene sobre todo por las necesidades de sus sometidos. Pero es inimaginable que en una nueva sociedad la compulsión a la satisfacción de las necesidades pueda seguir actuando como una cadena. La actual sociedad ha negado satisfacción a muchas de sus necesidades inmanentes, pero, en cambio, ha mantenido

atada la producción con el pretexto, precisamente, de esas necesidades. Ha sido una sociedad tan práctica cuanto irracional. Un orden que suprima la irracionalidad en la cual estuvo envuelta la producción de mercancías, pero que al mismo tiempo satisfaga las necesidades, extirpará también el espíritu practicista que se manifiesta aún incluso en la ateleología de *l'art pour l'art* burgués. Ese orden no supera sólo el tradicional antagonismo existente entre la producción y el consumo, sino también su más reciente unidad en el capitalismo de estado, y converge con la idea de que, según las palabras de Karl Kraus, "Dios no ha creado al hombre como consumidor ni como productor, sino como hombre". Así deja de ser una vergüenza el que algo sea inútil. Pierde todo sentido la adaptación. La productividad obrará entonces sobre la necesidad, en el sentido, pues, que le es auténtico: no silenciando lo insatisfecho con lo inútil, sino permitiendo que lo acallado se comporte ante el mundo sin tener que orientarse y disponerse según el principio de la utilidad universal.

En su crítica de la falsa necesidad Huxley mantiene la idea de la objetividad de la satisfacción. La monótona repetición de la frase *Everybody's happy now* se convierte en extrema acusación. Producidos los hombres por un orden fundado en el fracaso y la mentira, con unas necesidades que les inventa ese orden, la felicidad consistente en la satisfacción de esas imaginarias necesidades es realmente mala: es el último lazo que les ata a toda la maquinaria. En el mundo integral que no soporta el luto, el mandamiento de la Epístola a los Romanos, "llorad con los que lloran", tiene más validez que nunca, mientras que el "alegraos con los alegres" se ha convertido en burla sangrienta: el poco de alegría que aún permite el orden a los ordenados se alimenta de la eternización del dolor. Por eso ya la mera renuncia a la falsa felicidad resulta hoy día subversiva. La reacción de Lenina ante su "salvaje", el cual no puede soportar un film estúpido —*Why did he go out of his way to spoil things?*— es típica manifestación de esa densa y amplia obnubilación. Lo de que hay que respetar a la gente como es, ha sido siempre principio de los que no la respetan. Pero, al mismo tiempo, la descripción de la irritación de Lenina contiene el elemento de crítica a la propia visión de Huxley. Para

él, la prueba de la nulidad de la felicidad subjetiva, según escalas de la cultura tradicional, significa sin más la nulidad de la felicidad en sí. En el lugar de ésta debe colocarse una ontología de antiguo destilada a partir de la religión y la filosofía, que culmina en la afirmación de que la felicidad y el bien objetivamente supremo son inconciliables. Una sociedad que no aspire a nada más que a la felicidad marcha, según él, inevitablemente hacia la *insanity*, hacia la animalización mecánica. Pero la defensiva demasiado enérgica de Lenina traiciona inseguridad, la sospecha de que su tipo de felicidad esté destruido o corroído por la contradicción y de que, por tanto, no sea una verdadera felicidad según el propio concepto. Para darse cuenta de la estupidez de aquel film —y, con ella, de la "desesperación objetiva" del espectador— no hace falta ese farisaico recuerdo de Shakespeare. La esencia del film como mero doble y refuerzo de lo que ya existe aún sin él, su manifiesta superfluidad y su absurdo incluso en las horas de descanso mantenidas a nivel infantil, la inconciliabilidad de ese realismo de doble con la pretensión de ser imagen, todo eso se manifiesta en la cosa misma, sin que haya que recurrir a la dogmática cita de *vérités éternelles*. El hecho de que el *circulus vitiosus* tan cuidadosamente trazado por Huxley tenga sus lagunas no se debe a defectos de su construcción fantástica, sino a la idea de una felicidad subjetivamente completa y que en cambio sería objetivamente absurda. Si su crítica de la felicidad meramente subjetiva tiene valor, la idea de una felicidad meramente objetiva, hipostatizada y aislada de la pretensión humana, sucumbe igualmente a la ideología. La causa de la falsedad es la cosificación de esa separación en rígida alternativa. Mustapha Mond, el *raisonneur* y *advocatus diaboli* del libro, el que encarna la más expuesta autoconsciencia del *Brave New World*, pone esa alternativa en fórmula. A la objeción del "salvaje" según la cual ese mundo degrada al hombre por la civilización total, contesta Mond: "Degrade him from what position? As a happy, hard-working, gods-consuming citizen he's perfect. Of course, if you choose some other standard than ours, then perhaps you might say he was degraded. But you've got to stick to one set of postulates". En los dos *sets of postulates* presentados a elección como dos productos recién salidos de fá-

brica se trasparenta el relativismo: el problema de la verdad se convierte en una relación "si... entonces". Y así el mundo de los valores "profundidad" e "interioridad", aislado por Huxley, se convierte también en botín de la pragmatización. El "salvaje" informa de que una vez, en una de sus ascéticas veleidades, se colocó con los brazos abiertos, apoyado en una roca, un día de gran calor, para sentir algo de lo que debe sentir un crucificado. Se le pide explicación y da la curiosa respuesta siguiente: "Because I felt I ought to. It Jesus could stand it. And then, if one has done some thing wrong... Besides. I was unhappy, that was another reason". Si ya el propio "salvaje" no puede dar más razón de su religiosa aventura, elección del dolor, que el haber sufrido, no le será fácil responder suficientemente a su interrogador, cuando éste le diga que habría sido mucho más razonable tomar la eufórica y universal soma, para curarse de la depresión. En efecto, aún irracionalmente hispostasiado, hecho casi existencia nuda, el mundo de las ideas sigue exigiendo justificación por la mera existencia: el mundo de las ideas es prescrito por gracia de aquella felicidad empírica que pretendía negar.

La cruda alternativa de sentido objetivo y felicidad subjetiva, la tesis de su mutua exclusión, es el fundamento filosófico del resultado reaccionario de la novela. Según ese resultado hay que decidir entre la barbarie de la felicidad y la cultura como estadio objetivamente superior y que incluye en sí la infelicidad. "El progresivo dominio de la naturaleza y de la sociedad" — interpreta Herbert Marcuse — "elimina toda trascendencia, tanto la física cuanto la psíquica. La cultura, como rótulo complexivo de una de las caras de la contradicción, vive de incumplimiento, nostalgia, fe, dolor, esperanza, en una palabra, vive de lo que no es, sino que se anuncia en la realidad. Esto empero significa que la cultura vive de infelicidad". El núcleo de la controversia es la tajante y rotunda disyunción de que no se puede tener lo uno sin lo otro, tener la técnica sin el *death conditioning*, tener el progreso sin la impuesta regresión infantil. Pero de esa discusión hay que destacar la idea insobornable de la constricción ideológica de la conciencia. Sólo el conformismo puede soportar el actual absurdo objetivo como mero accidente de la evolución. La involución es esencial a la consecuente evolución del domi-

nio. La teoría no puede aceptar, con tranquila libertad de elección, aquello que le conviene de la tendencia histórica, dejando el resto. Todos los intentos de asumir una "actitud positiva" frente a la técnica, abogando porque se le infunda un sentido, son consuelos artificiales y propagandísticos, y sólo aprovechan al más discutible entusiasmo por el trabajo. La presión universal que ejerce el *Brave New World* es empero inconciliable según el concepto con aquella mortal estática que el libro pretende presentar como angustiosa pesadilla. No es casual que todos los personajes principales del libro, incluso Lenina, presenten rasgos de enajenación mental subjetiva. El lo-uno-o-lo-otro es falso. Ese estadio de total inmanencia tan cuidadosa y gustosamente pintado se trasciende a sí mismo, y no por medio de una selección externa e impotente de lo deseable y lo recusable, sino por su misma estructura objetiva. Huxley sabe algo de la tendencia histórica que se impone por sí, por encima de los hombres. Esa tendencia es la autoalineación, la plena exteriorización del sujeto que se convierte a sí mismo en mero medio sin que ni siquiera exista un fin. Pero Huxley convierte en fetiche el fetichismo mismo de la mercancía. El carácter "mercancía" se le convierte en algo óntico, en algo en sí ante lo cual capitula, en vez de atravesar con la mirada todo ese fantasma y verlo como forma refleja, como la falsa conciencia que el hombre tiene de sí mismo y que tendría que sucumbir con sus fundamentos económicos. Huxley no confiesa que la fantasmagórica inhumanidad del *Brave New World* es una relación entre hombres —trabajo social— que se ha olvidado de sí misma: que el hombre cosificado es el hombre obnubilado frente a sí mismo. En vez de hacerlo, el novelista lanza uno tras otro fenómenos de fachada nada analizados, como el de "conflicto del hombre y la máquina". Aquello de que Huxley acusa a la técnica no está —como él mismo cree, tomándolo de los románticos fariseos— en su propio sentido, que es la eliminación del trabajo, sino que se sigue de su intrincación con las relaciones sociales de producción, como, por lo demás, se trasparenta en el libro mismo. Ni siquiera la inconciliabilidad del arte con la reproducción en masa, tal como se da hoy, procede de la técnica como tal, sino del hecho de que, bajo el dictado de esas absurdas relaciones que aún subsisten, la téc-

nica tiene que mantener la pretensión de individuación (el "aura", según la expresión de Benjamin) que no puede, sin embargo, cumplir. Ni la independización de los medios, que Huxley imputa a la técnica, arrebata innecesaria, casualmente lo suyo a los fines. Por el inconsciente camino de la conciencia, precisamente en el arte, [1] el ciego jugar con medios es capaz de poner fines y de desarrollarlos. La relación entre medio y fin, entre técnica y humanidad, no puede regularse según prioridades ontológicas. La alternativa tiene como consecuencia la tesis de que la humanidad no debe luchar por salir de la desgracia. La humanidad queda así puesta ante la elección entre la recaída en una mitología que ya en el mismo Huxley es discutible y problemática, y el progreso hacia la total ilibertad de la conciencia. No queda lugar para un concepto del hombre que no estuviera aferrado ni por la constricción sistemática colectiva ni por la contingencia de lo individual. La construcción que denuncia el estado mundial totalitario y que trasfigura retrospectivamente el individualismo que precisamente llevó a aquel estado, es ella misma totalitaria. La idea de Huxley, que no deja salida alguna, implica ya la liquidación de todo lo que no se absorbe en el estado. La consecuencia práctica del burgués "siempre ha sido así y no puede ser de otro modo" es ya exactamente el pérfido "tienes que someterte" de los *Brave New Wolds*, totalitarios. Lo unívoco de la tendencia, lo rectilíneo del concepto de progreso, tal como se presentan en la novela, se derivan de la limitada forma de desarrollo de las fuerzas productivas en la "prehistoria". Lo inevitable se produce en la utopía negativa mediante una retroproyección de aquella limitación de las condiciones de la producción, de la entronización — determinada por el principio del beneficio — del aparato productivo como propiedad de las fuerzas produc-

1. Schumann escribe en cierta ocasión que en su juventud deseaba dar algo especial a su instrumento, el piano —el medio—, mientras que en su madurez no se interesó ya más que por la música — el fin. Pero la indiscutible superioridad de sus obras juveniles sobre las del período de madurez no puede separarse de la riqueza fantástica inagotablemente productiva de la frase pianística, base del claroscuro, de la quebrada armonía cromática y hasta de la densidad de la estructura de la composición. Los artistas no realizan por sí mismos la "idea". Esta realización compete más a logros técnicos, y, a menudo, a juegos escasamente aclarados.

tivas técnicas y humanas. En su profecía de la entropia de la historia Huxley se pone al servicio de la apariencia que multiplica necesariamente la sociedad contra la que él mismo se mueve.

Huxley critica el espíritu del positivismo. Pero como también su crítica se queda en los *shocks* sin rebasarlos, se queda en la inmediatez vivida, registrando como hecho incuestionado la apariencia social, él mismo se hace positivista. A pesar de su tono poco amable, Huxley canta al unísono con la crítica descriptiva de la cultura, que proporciona pretextos para rebustecer el dominio objeto de su acusación mediante sus mismos lamentos sobre la inevitable ruina de la cultura. En nombre de la cultura, la civilización se precipita en la barbarie. En el lugar de los antagonismos, Huxley apunta a una especie de sujeto total sin contradicciones, un sujeto que sería la *ratio* tecnológica, y ve, naturalmente, entonces un simple desarrollo total. Ideas de este tipo son fachada, como las corrientes de "historia universal" y "estilo de vida". Huxley no consigue descifrar los síntomas de la unificación misma, cuya penetrante fisiognómica ofrece, como manifestaciones de una esencia antagónica, como manifestaciones de la presión del dominio, teleológicamente orientada a la totalidad. Pese a todos sus sarcasmos sobre el *everybody's happy nowadays*, su imagen de la historia contiene según su forma — la cual permite ver más de la esencia que la materia misma de los datos — un elemento profundo armonístico. La concepción de un progreso ininterrumpido se diferencia de la liberal por los acentos, y no por la orientación de la mirada a la cosa. Como un liberal benthamiano pronostica Huxley un progreso hacia la mayor felicidad posible del mayor número posible: la única diferencia es que ese progreso, en el que confía tanto como el liberal, no le gusta. El novelista condena el *Brave New World* con el mismo sentido común que condena con burlas en el *Brave New World*. Por eso en la novela abundan tanto momentos sin análisis del tipo de concepción del mundo pasada por agua a la que Huxley es por lo general poco favorable. Lo perecedero como nulo, la historia como historia del mal, se contrastan con las invariantes, con la filosofía perenne, Sol eterno del Cielo de las Ideas. Por eso se encuentran en primitiva antítesis la exterioridad y la interioridad: el mal,

desde la generación artificial hasta la senilidad galopante, es simplemente inferido a los hombres, mientras que la categoría "individuo" se presenta con incuestionada dignidad. Un individualismo sin reflexión se afirma así como si el terror que denuncia la novela no fuera él mismo un aborto de la sociedad individualista. Se elimina del proceso histórico la espontaneidad del hombre individual, y a cambio de eso se escinde de la historia el concepto de individuo, convirtiéndolo en un fragmento de *philosophia perennis*. La individuación, fenómeno esencialmente social, se convierte también en Huxley en naturaleza inmutable. Y en vez de comprender la intrincación del individuo en la conexión culposa, comprensión que al menos tuvo la filosofía burguesa en su momento culminante, se presenta la nivelización empírica del individuo por el psicologismo. Siguiendo una tradición cuya omnipotencia más debería mover a la resistencia que al respeto, el individuo se sitúa como idea en lo desmedido, pero, al mismo tiempo, el heredero del romanticismo de la desilusión declara a cada individuo convicto y confeso de bancarrota moral. El reconocimiento de la nulidad del individuo, tesis socialmente verdadera, se lanza como carga a las espaldas del individuo privado. El hecho de que el individuo sea fungible, de que no sea él mismo, sino la "máscara de carácter" de la sociedad, es atribuido por el libro de Huxley, como por toda su obra, al individuo absolutizado, como culpa suya, como inautenticidad, falsedad, limitado egoísmo, como todo eso en que se puede apoyarse una psicología del yo sutilmente descriptiva. Con auténtico espíritu burgués, el individuo es para Huxley, al mismo tiempo, todo —porque fue el origen del principio del orden de la propiedad— y nada, totalmente sustituible, como mero portador de la propiedad. Este es el precio que paga la ideología del individualismo por su propia falsedad. El *fabula docet* del romano es más nihilístico de lo que conviene a la sociedad que proclama.

Pero con esto se hace injusticia incluso a lo factual, objeto del énfasis positivista. Con todas las utopías desarrolladas comparte la de Huxley un elemento de vanidad. Las cosas han sucedido de otro modo, y seguirán sucediendo de otro modo. Lo que fracasa no es la fantasía exacta, sino que la mirada al futuro como tal, la tarea de descifrar la facticidad de lo que no

es, está tarada por la omnipotencia del orgullo. El momento antitético de la dialéctica no puede escamotearse mediante la consecuencia lógica, como, por ejemplo, intenta hacerlo el concepto genérico de la Ilustración. El que lo intenta pierde lo no subjetivo, lo que no es "espiritualidad" autotrasparente, la sustancia motora del movimiento dialéctico. La utopía bien pintada en todos sus detalles, por más provista que esté de elementos materialistas-tecnológicos, por más correcta que sea desde un punto de vista científico-natural, es por su base misma una recaída en la filosofía de la identidad, en el idealismo. Por ello le falla la irónica "corrección lógica" que busca siempre Huxley en sus prolongaciones de líneas existentes. Tan seguro como que el concepto —a sí mismo inconsciente— de ilustración total tiende hacia su propia inversión en irracionalidad, así lo es el que de ese concepto no puede deducirse si la inversión se producirá o si todo se quedará en tendencia. Las catástrofes políticas que se apuntan no pueden dejar intacta la órbita centrífuga de la civilización técnica. *Ape and Essence* es el intento, un tanto precipitado, de corregir un error, error debido no a un escaso conocimiento de la física atómica, sino a la concepción lineal de la historia y que. por tanto, no puede corregirse mediante añadidos, como es la elaboración de materias suplementarias. Si la plausibilidad de las prognosis del *Brave New World* era demasiado simplista, las del segundo libro sobre el futuro —la religión del diablo, por ejemplo— tienen un estigma de inverosimilitud que, dada la técnica realista de la novela, apenas puede defenderse como alusión a una alegoría filosófica. En la inevitable deficiencia del pensamiento se venga la limitación ideológica de la concepción. La actitud sigue estando involuntariamente emparentada con la de la gran burguesía que afirma soberanamente que no defiende la subsistencia de la economía del beneficio por interés propio, sino por los hombres todos, porque éstos no están maduros para el socialismo, y si no tuvieran que trabajar tanto como tienen que trabajar ahora no sabrían qué hacer con el tiempo libre. Sabidurías de este tipo no están simplemente comprometidas por el uso que se hace de ellas, sino que además carecen de contenido cognoscitivo, pues cosifican a *los hombres* como datos en la medida en que deifican como instancia libre al observador. La misma frial-

dad se encuentra en lo más íntimo de la construcción de Huxley. Lleno de ficticia preocupación por la desgracia que podría infligir al hombre la utopía realizada, sigue sosteniendo la desgracia mucho más directa y real que la utopía, al menos, mina. Es ocioso ponerse a llorar sobre lo que será del hombre el día que desaparezcan del mundo el hambre y la ansiedad. Pues ese mundo es un botín, gracias precisamente a la lógica de esa civilización a la que la novela no sabe levantar acusación más grave que la del aburrimiento de su Tierra de Jauja, inalcanzable por principio. Pese a toda la indignación contra el mal, en la base del libro hay una construcción de la historia que se toma su tiempo. Y a ese tiempo se atribuye todo lo que el hombre podría ser. La actitud respecto del tiempo y la historia es una actitud parasitaria. La novela traslada, por así decirlo, a los por nacer la culpa del presente. Y en ello se refleja el desgraciado "siempre ha sido así y siempre será igual", producto final de la archiprotestante imbricación de interioridad y represión. Como el hombre está manchado por el pecado original y no es, por tanto, capaz de bien suficiente en la Tierra, la misma mejora del mundo se deforma en pecado. Pero la sangre de los por nacer no le sienta a la novela, que fracasa por la debilidad propia de un esquema vacío, aunque adornado a menudo por magníficos hallazgos. Como la trasformación de los hombres no puede ser calculada y se sustrae a la imaginación anticipatoria, se sustituye por la caricatura de los hombres de hoy, según el arcaico y supergastado procedimiento de la "sátira". La ficción del futuro se inclina ante la omnipotencia del presente: lo que todavía no existió nunca se ridiculiza mediante el modesto efecto que lo presenta análogo a lo que ya existe, como dioses en operetas de Offenbach. Huxley ofrece como imagen del futuro más remoto el espectáculo que permiten descubrir unos gemelos de ópera puestos del revés y apuntados a lo más inmediato y presente. El truco formal que consiste en hablar del futuro como si fuera pasado da así al contenido una repugnante claridad de acuerdo. Los elementos grotescos que se suman al presente por su confrontación con su propia prolongación en el futuro consigue el mismo tipo de risa que los dibujos de realística copia en los que, por caricatura, se agrandan las cabezas. El patético concepto de hombre eterno

resulta en realidad ser lo mismo que el concepto —indigno del hombre— de la normalidad de ayer, de hoy y de mañana. Lo que hay que reprochar a la novela no es el momento contemplativo que tiene en común con toda filosofía y con toda representación, sino el que no asuma además en la reflexión el momento de una praxis capaz de reventar el infame continuo. La elección de la humanidad no tiene que decidir entre estado mundial totalitario e individualismo. Si la gran perspectiva histórica es algo más que la Fata Morgana de la mirada dispositiva, lo que tiene que considerar es la cuestión de si la sociedad va a determinarse por fin a sí misma o si va a provocar la catástrofe telúrica.

MODA SIN TIEMPO

SOBRE EL JAZZ

1

Durante más de cuarenta años, desde que en 1914 estalló en América el entusiasmo contagioso por el jazz, éste se ha mantenido como fenómeno de masas. Su técnica, cuya prehistoria se remonta hasta ciertas cancioncillas de la primera mitad del siglo XIX, como *Turkey in the Straw* y *Old Zip Coon,* sigue siendo esencialmente la misma, a pesar de todas las sutilezas de los historiadores propagandistas. El jazz es una música que, con simplicísima estructura melódica, armónica, métrica y formal, compone en principio el decurso musical con síncopas perturbadoras, sin tocar jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos. Esto no quiere decir que no haya ocurrido nada en el jazz. Así, por ejemplo, el monocromo piano fue desplazado del predominio que tuvo en el *ragtime* y sustituido por pequeños conjuntos, generalmente de viento; así también las salvajes prácticas de las primeras *jazzbands* del sur, principalmente de Nueva Orleans, o de las de Chicago, se han suavizado al ritmo de la creciente comercialización y recepción, y aunque periódicamente se reaniman (por esfuerzo profesional), vuelven regularmente a sucumbir al negocio, llámense *swing* o *bebop,* o pierden siempre su filo. Pero el principio que inicialmente hubo que destacar exageradamente se ha hecho mientras tanto tan obvio que puede prescindir de la acentuación del primitivismo rítmico antes necesario. El músico que hoy quisiera componer con aquella acentuación resultaría ridículo, *corny,* pasado de moda como los

vestidos de noche de 1927. La original rebeldía se ha convertido en conformismo de segundo grado, y la forma de reacción del jazz se ha sedimentado de tal modo que toda una juventud oye ya primariamente en síncopas, sin percibir apenas el originario conflicto entre esas síncopas y el metro fundamental. Pero todo eso no cambia nada en la absoluta monotonía que nos plantea el enigma de cómo millones de hombres siguen sin cansarse de tan monótomo estímulo. Winthrop Sargeant, hoy mundialmente conocido como redactor artístico de la revista *Life* y al que se debe el libro mejor, de más confianza y más reflexivo sobre este tema, escribió hace diecisiete años que el jazz no es en modo alguno un nuevo idioma musical, sino "incluso en sus manifestaciones más complejas, asunto simplicísimo, fórmulas incansablemente repetidas". Es probable que con esa claridad la cosa no pueda ser apreciada más que en América: en Europa, donde el jazz no se ha convertido aún en institución cotidiana, ocurre además que sus fieles, los que lo manejan con pretensiones de concepción del mundo, se inclinan a interpretarlo erróneamente como irrupción de una naturaleza originaria y sin trabas, como un triunfo sobre los bienes de cultura "muscales". Pero por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el jazz, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el jazz la disposición a una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico, que se subleva contra la figura paterna pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión. Precisamente esta tendencia favoreció la standardización, el despedazamiento y el enrigidecimiento comerciales del medio. La verdad del proceso no es que perversos mercaderes hayan violentado desde fuera la voz de la naturaleza, sino que el jazz se procura por sí mismo esa violencia comercializada y provoca por sus propios usos el abuso contra el que luego se indignan los puristas del jazz puro y sin aguar. Ya los *negro spirituals*, preformas del *blue*, enlazan seguramente, como música de esclavos que son, el lamento contra la ilibertad con la servil confirmación de la misma. Es, por lo demás, difícil aislar los auténticos elementos negros del jazz. Es indu-

dable que el proletariado en harapos de raza blanca ha tomado también parte en la prehistoria del jazz antes de que éste se presentara en primer término, bajo las candilejas de una sociedad que parecía estar esperándole, pues ya tenía familiaridad con sus impulsos gracias al *cake-walk* y al *step.*

Pero precisamente la pobreza de procedimientos y de características, la rigurosa exclusión de toda base sin reglamentar, es lo que hace tan difícil de entender la tenacidad de esta especialidad tan mísera que casi no se provee de novedad y variación más que para fines publicitarios. A pesar de haberse asentado como para una pequeña eternidad —y ello en medio de una fase no precisamente estática— sin dar la menor señal de estar dispuesto a ceder algo en su monopolio —pues no hace más concesión que la de adaptarse al auditor ocasional, que puede estar ya muy entrenado o ser en cambio un público atrasado e indiferenciado—, el jazz no ha perdido nada de su carácter de moda. Esto que se está montando y organizando desde hace ya cuarenta años es tan efímero como si no durara más que una temporada. El jazz es un manierismo de interpretación. Y, como ocurre en toda moda, de lo que se trata es de la presentación, y no de la cosa; lo que se hace es la permanente a la música fácil, a los más desalados productos de la industria de la canción. No se compone jazz como tal. Los fanáticos —que en americano se dan el nombre abreviado de *fans*— se dan probablemente cuenta de ello, y por eso invocan con predilección los rasgos de improvisación en la ejecución. Pero todo eso es viento. Cualquier adolescente que salga algo listo sabe hoy en América que la actual rutina apenas da lugar a la improvisación, y que lo que se presenta en público como improvisación espontánea ha sido aprendido cuidadosamente, con mecánica precisión. Pero incluso en los insólitos casos en que se dio improvisación, y en los conjuntos inconformistas o de oposición que acaso aún hoy la cultiven por gusto propio, el material único es la canción trivial comercial y de éxito. Por ello las llamadas improvisaciones se reducen a paráfrasis más o menos pobres de las fórmulas básicas, bajo cuya máscara se adivina el esquema a cada momento. Las mismas improvisaciones están ampliamente reguladas y se repiten constantemente. Todo lo que puede darse en el jazz está tan limitado como

pueda serlo un elemento especial del corte de traje que esté de moda. En vista de la plétora de posibilidades de hallar y tratar material musical incluso en la esfera de la música de distracción y sociedad —si es que realmente son necesarios esos materiales— el jazz resulta de absoluta pobreza. Su manera de aplicar las técnicas musicales a disposición es totalmente arbitraria. Ya la mera prohibición de modificar con viveza el compás de la pieza según su proceso pone tan estrechos límites a la composición y a la ejecución que el aceptarla exige más regresión psicológica que conciencia estética estilística. No menos pesadas son las restricciones de naturaleza métrica, armónica y formal. La monotonía del jazz no descansa, vista en su conjunto, en una básica organización del material en la que, como en cualquier lengua articulada, la fantasía pudiera moverse libre y sin inhibiciones, sino en la entronización exclusiva de unos cuantos trucos, fórmulas y clisés bien definidos. Es como si uno se aferrara convulsivamente al atractivo de lo en *vogue* y se negara a reconocer la expresión de una fecha resistiéndose a arrancar la correspondiente hoja del calendario. Es moda que se entroniza como cosa permanente y pierde precisamente por eso la dignidad de la moda, que es la dignidad de la caducidad.

2

Para entender por qué unas pocas recetas son capaces de describir una entera esfera como si no existiera nada más habrá que liberarse ante todo de la fraseología de vitalidad y ritmo del tiempo que formulan adoratoriamente la publicidad, sus ejércitos periodísticos y hasta —al final— las mismas víctimas. Como riqueza rítmica, la que ofrece el jazz precisamente no puede ser más escasa. La música seria, desde Brahms en adelante, había descubierto mucho antes que el jazz todo lo que en éste puede llamar la atención, y no se había detenido en ello. Aún más absolutamente discutible es eso de la vitalidad del jazz, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene standardizadas incluso sus irregularidades. Los ideólogos del jazz —especialmente en Europa— cometen

el error de tomar una suma de efectos calculados y experimentados psicotécnicamente por expresión del estado anímico provocado en el auditor por la industria misma; lo mismo sería considerar que esas estrellas cinematográficas, cuyos rostros llanos o torturados se estilizan según retratos de célebres personajes, son, sin más y por ello, seres como Lucrecia Borgia o Lady Hamilton, o hasta creer que estas mismas han sido sus propios modelos. Todo eso que parece obstinada inocencia de selva virgen para el entusiasmo de los fieles es, al cien por ciento, mercancía fabril, incluso en los casos en que —como en las audiciones especiales— la tienda tiene un *stand* para la venta de espontaneidad. La paradójica inmortalidad del jazz arraiga en la economía. La competencia en el mercado cultural ha probado que una serie de rasgos, como síncopa, sonido semivocal y semiinstrumental, armonía impresionista e imprecisa, instrumentación exuberante según el principio de "esta casa no ahorra materia prima" son elementos de especial éxito. Esos elementos van siendo entonces seleccionados y calcidoscópicamente combinados en productos de aparente novedad, sin que tenga lugar la más ligera interacción entre el esquema total y los no menos esquemáticos detalles. Lo único que ha quedado, incluyendo el procedimiento mismo petrificado, son los resultados de una competencia que acaso no fue nunca muy libre. La petrificación ha sido probablemente favorecida de un modo especial por la radio. Las inversiones que se esconden en las *name bands*, en las orquestas de jazz que se hacen célebres gracias a una propaganda científicamente dirigida, y aún más, acaso, el dinero gastado por las empresas que compran tiempo de emisión para su publicidad, cubriéndolo con *best-sellers* musicales como la *hit parade*, convierten cualquier divergencia en verdadero riesgo. Además, la standardización significa el robustecimiento del dominio duradero sobre las masas de oyentes y sobre sus *conditioned reflexes*. Se espera de ellas que no pidan sino exclusivamente aquello a que se las ha acostumbrado, y que se encolericen si algo no corresponde a las exigencias cuyo cumplimiento es para ellos algo así como los derechos del hombre del cliente. Si a pesar de todo se realizara en la música ligera el intento de abrirse camino con algo diferente, ese inten-

to tendría asegurado de antemano el fracaso por causa de la concentración económica.

En el hecho de que resulte insuperable algo que, según su esencia, es casual y arbitrario, se reflejan elementos de la arbitrariedad de los actuales controles sociales. Cuanto más plenamente elimina la industria cultural cualesquiera desviaciones, recortando así las posibilidades de desarrollo de su propio medio, tanto más se acerca a la estática la empresa ruidosa y dinámica. Al modo como ninguna pieza de jazz conoce historia (en sentido musical), al modo como todos sus elementos son por así decirlo desmontables, sin que ni un solo compás se siga de una lógica de desarrollo, así también esta moda sin tiempo se convierte en símbolo de una sociedad congelada según plan y que no dista mucho de la pesadilla del *Brave New World* de Huxley. Consideren los economistas si ello es expresión ideológica o indicación al menos, de una tendencia de la sociedad superacumuladora a retrotraerse en involución al estado de la simple reproducción. El temor que alimenta el Thorstein Veblen radicalmente decepcionado de sus últimos escritos —el temor, esto es, a que el juego de fuerzas económico y social se paralice en una situación negativa, ahistórica y jerarquizada, en una especie de sistema feudal potenciado— es seguramente de poco probable realización, pero es en cambio la verdadera aspiración íntima del jazz. La *imago* del mundo técnico contiene ya algo ahistórico que éste utiliza como mítica ficción de eternidad. La producción planeada parece retirar al proceso vital, del que extirpa lo no dirigido, prevesible y precalculable, también lo propiamente nuevo, sin lo cual la historia es difícilmente concebible; y la forma del producto en masa standardizado comunica también a la sucesión temporal la expresión de la persistente identidad. Resulta paradójico que una locomotora de 1950 sea diversa de una de 1850: por eso se decoran a veces los más rápidos trenes modernos con fotografías de antigüedades ferroviarias. Desde Apollinaire, los superrealistas, que tienen bastantes cosas en común con el jazz, se han referido a esa capa experiencial: "ici même les automobiles ont l'air d'êtres anciennes". Inconscientemente han pasado a la moda sin tiempo huellas de esto; el jazz, que en vano se solidariza con la técnica, parece un acto cultural de rigurosa repetición y propiamente

sin objeto, y así colabora en el tejido del "velo tecnológico", fingiendo que el siglo xx es un Egipto de esclavos y dinastías sin fin. Lo finge: pues la técnica, aunque se simboliza por la rueda que gira uniformemente, desarrolla sus propias fuerzas hasta lo inconmensurable, y se encuentra bloqueada por una sociedad con tensiones que llevan al hombre adelante, cuya irracionalidad sigue siendo un dato y que lanza sobre los hombres más historia de la que éstos querrían. La atemporalidad no es de la técnica, sino que la proyecta sobre la técnica una constitución mundial que no querría modificarse más, para no sucumbir. Pero lo malo, casual y bajo que se instituye entonces como principio general muestra la falsedad de esa imperecibilidad. Los señores de los actuales imperios de los mil años [1] tienen el aspecto de criminales, y la gesticulación que se hace perenne en la cultura masiva es precisamente la gesticulación de asociales. El hecho de que precisamente el truco de la síncopa se hiciera con la dictadura musical sobre las masas advierte de la usurpación, de la existencia de controles totalitarios irracionales en su finalidad última a pesar de toda la racionalidad de sus medios. Hay en el jazz, expuestos y visibles, mecanismos que, en verdad, pertenecen a toda la ideología actual, a la industria cultural entera. Y están visibles y en la superficie porque no es tan fácil en música clavarlos bien en el fondo — sin conocimientos técnicos —, como lo es, por ejemplo, en el cine. Pero también el jazz toma sus precauciones. En paralelismo con la standardización procede la pseudoindividualización. Cuanto más estrechamente obedecen los oyentes al tirón de la brida, tanto menos deben sentirlo. Se les explica que están en presencia de un "arte de consumidores" que se les ha cortado a la medida. Los efectos específicos con los que el jazz rellena su esquema, y especialmente la misma síncopa, se presentan siempre como explosión o caricatura de una subjetividad aún no apresada — y que quiere virtualmente ser la del oyente — o bien como refinado matiz en honor suyo. Pero el método queda preso en su propia red. Mientras constantemente promete al oyente algo distinto, mientras instiga su atención y tiene que

1. Alusión al *tausendjährige Reich* (El Reich de los mil años) hitleriano. *(N. del T.)*

destacarse de la gris monotonía, debe por otra parte guardarse de superar la órbita previamente fijada; tiene que ser siempre nuevo y siempre lo mismo. Por eso están las desviaciones tan standardizadas como los standards mismos, y por eso se retiran en el mismo momento en que se presentan: como toda la industria cultural, el jazz no satisface deseos más que para negarlos al mismo tiempo. Por mucho que el sujeto de jazz, el representante del oyente en la música, se comporte extrañamente, caprichosamente, *sigue sin ser nunca él mismo*. Los rasgos individuales que no concuerdan con la norma están predeterminados y prefigurados por ésta: son signos de la mutilación. Lleno de temor se identifica el jazz con la sociedad que lo teme porque hizo de él lo que es. Esto da al ritual del jazz su afirmativo carácter, el carácter de recepción en una comunidad de esclavos iguales. Bajo su signo puede apelar el jazz, con diabólica buena conciencia, a las mismas masas de oyentes. Unos procedimientos standard que reinan indiscusos y se manejan durante mucho tiempo acaban por producir también reacciones standard. Resulta demasiado ingenua la opinión de que con un mero cambio de programación —como el cambio en que piensan algunos bienintencionados pedagogos— fuera a conseguirse para el hombre violentado algo mejor o simplemente algo diverso. Cualquier cambio serio de la política de programación sería rechazado con indignación si no superara ampliamente todo el ámbito de la industria de la cultura. La población está tan acostumbrada al abuso que se le infiere que no consigue renunciar a él ni siquiera cuando lo advina a medias; por el *contrario, tiende a reforzar conscientemente su propio entusiasmo* para convencerse de que la humillación es homenaje. El jazz esboza esquemas de un comportamiento social al cual están obligados los hombres sin necesidad de que el jazz lo esquematice. Los hombres ejercitan entonces en el jazz ese comportamiento, y se aficionan además a él porque les hace más fácil lo inevitable. El jazz reproduce su propia base de masas sin que por eso resulten menos culpables sus fabricantes. La eternidad de la moda es un *circulus vitiosus*.

3

Como de nuevo ha subrayado David Riesman, los partidarios del jazz se reparten entre dos grupos muy claramente separados. En el interior viven los expertos, o aquellos que se tienen por tales, pues muy a menudo los fanáticos que hacen tanto ruido con la terminología que ellos mismos han propagado y que distinguen con pretenciosa contundencia estilos de jazz, son casi incapaces de dar cuenta de eso que según ellos les arrastra y entusiasma si se les pide que lo hagan con precisos conceptos técnico-musicales. En general, y con una confusión que hoy día puede observarse en todas partes, se consideran gentes de vanguardia. Entre los síntomas de la decadencia de la educación no es el menos importante el que consiste en que la distinción entre arte autónomo "superior" y arte comercial "ligero" —por discutible que sea esa distinción— sin ser penetrada críticamente, ha dejado ya, simplemente, de ser percibida. Luego de que algunos derrotistas intelectuales lanzaran este último contra aquél, los banáusicos campeones de la industria cultural han adquirido además la seguridad orgullosa de marchar en la vanguardia del espíritu de la época. La distinción organizada de "niveles culturales", según el esquema *lowbrow, middlebrow* y *highbrow,* para oyentes del primer programa, del segundo y del tercero,[1] es una cosa repugnante. Pero para superarla no basta con que sectas *lowbrows* se declaren ellas mismas *highbrows.* El justificado malestar cultural ofrece un pretexto —no un fundamento— para glorificar la racionalizada producción en masa que rebaja toda cultura, la vende en liquidación y no la trasciende en absoluto, presentándola como irrupción de un nuevo sentimiento cósmico, mezclándola en la publicidad con el cubismo, la lírica de Eliot y la prosa de Joyce.

1. Estas expresiones son hoy comunes también en Europa, en el lenguaje técnico profesional de la radio y la televisión. El tercer programa (segundo en los países en que no hay más que dos) da emisiones de más "calidad". Por ejemplo, en centenarios como el de Bach o el de Mozart, el primer programa trasmite algún concierto socialmente importante, mientras el tercero (o segundo) organiza durante meses la audición de todas las obras de Bach o de Mozart, con comentarios históricos y técnicos. *(N. del T.)*

Regresión no significa originariedad, sino que esta palabra cifra la ideología de aquélla. Aquel que ante la creciente respetabilidad de la cultura en masa se deje tentar y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas, o tome por música atonal un trítono equipado con *dirty notes* ha capitulado ya ante la barbarie. La cultura degenerada en cultura recibe el castigo condigno: a medida que difunde sus abusos se la confunde cada vez más desesperadamente con su propia basura. Un analfabetismo consciente de sí mismo y para el cual la estulticia del exceso tolerado es el reino de la libertad, se venga del privilegio en la educación. En su débil rebelión están ya dispuestos a doblegarse tal como se lo enseña en jazz, al integrar tropezón y destiempo con el paso de la marcha rebañega. Es notable el parecido del tipo del entusiasta del jazz con el del joven adepto del positivismo lógico, que se sacude la educación filosófica con el mismo celo con el que aquél renuncia a la musical. Se trata de entusiasmo surgido de la intimidación, y sus emociones se aferran a una técnica hostil a todo sentido. Se sienten protegidos en un sistema tan perfectamente definido que no pueden escabullirse los errores, y la reprimida nostalgia por lo que pueda estar fuera del sistema se manifiesta en un odio impaciente y en una actitud en que se funde la sabihondería del iniciado con la pretensión del que está más allá de toda ilusión. La exultancia triunfal de la trivialidad, la prisión en lo superficial como certeza absoluta, basta para explicar la cobarde negativa a toda reflexión sobre sí mismo. Todas estas formas ya viejas de reacción han perdido recientemente su inocencia, se presentan como filosofía y cobran así finalmente su propia maldad.

En torno a los entendidos en una cosa en la que hay muy poco que entender, aparte de algunas reglas de juego, cristalizan luego los vagos e inarticulados partidarios. Generalmente se embriagan con la gloria de la cultura masiva, manipulada por ésta; igual podrían asociarse en clubs adoradores de estrellas cinematográficas, o bien coleccionar firmas de personalidades de otro tipo. Lo que les importa es la dependencia como tal, la identificación, sin muchos problemas en cuanto al contenido de cada ocasión. Si se trata de muchachas, se han entrenado ya para desmayarse al oír la voz de un *crooner*, de un cantor de jazz.

Su aplauso, que se desencadena disciplinada y generosamente a una señal luminosa del director de las emisiones con público, se transmite como un elemento más del programa popular. Ellas mismas se llaman *jitterburgs,*[1] escarabajos realizando movimientos reflejos, actores interpretando su propio éxtasis. El entusiasmarse por algo, el tener una cosa supuestamente propia es para ellas una compensación de su miserable existencia sin formas. Así se socializa la actitud de la adolescencia, decidida a entusiasmarse por esto o por lo otro y de un día para otro, con la posibilidad siempre presta de condenar mañana como tontería lo que hoy se adora con pasión. En Europa se pasa a menudo por alto el hecho de que los fieles europeos del jazz no se parecen ya nada a los americanos. Lo excesivo, lo indisciplinado que todavía se siente en el jazz en Europa ha desaparecido ya en América. El recuerdo del anárquico origen que el jazz tiene en común con todos los movimientos de masas de que esta época ha visto la recepción está radicalmente reprimido, por más que pueda seguir existiendo bajo tierra. Lo que existe en América es el jazz como institución, *taken for granted,* desinfectado y bien lavado. Pero todos los entusiastas del jazz, en todos los países, tienen en común el momento de la docilidad manifiesto en el paródico frenesí. Por ello recuerda su juego la animal seriedad de los séquitos en los estados totalitarios, por más que la diferencia entre el juego y la seriedad tenga en su fondo la diferencia entre la vida y la muerte. Un anuncio de publicidad de cierto bailable tocado por una célebre *name band* tenía el texto siguiente: "Follow Your Leader, X. Y.". Mientras en las dictaduras europeas los caudillos de ambos matices tronaban contra el decadentismo del jazz, la juventud de los otros países se dejaba electrizar —como por marchas militares— por los bailes sincopados, cuyas orquestinas proceden técnicamente de la música militar, y no por casualidad. Y la división entre fuerzas de choque y séquito inarticulado tiene algo de la distinción entre *élite* de partido y restante base popular.

1. Literalmente, "bichos nerviosos". *(N. del T.)*

4

El monopolio del jazz se basa en la exclusividad de la oferta y en la prepotencia económica que hay detrás de ella. Pero ese monopolio habría sido destruido ya hace mucho tiempo si esa especialidad omnipresente no contuviera un elemento de generalidad sobre el cual dirigirse a los hombres. El jazz tiene que poseer una "base de masas", en algún momento tiene que enlazar la técnica con los sujetos, momento que remite luego a la estructura social y a conflictos típicos entre el yo y la sociedad. En busca de ese momento puede pensarse ante todo en el *excentric-clown*, o se puede buscar paralelismos con viejos cómicos del cine. En el jazz se rechaza la manifestación de la debilidad individual y se confirma el tropiezo en la marcha como una especie de habilidad superior. En la integración de lo asocial el esquema del jazz entra en contacto con el esquema, idénticamente standardizado, de la novela policíaca y de sus injertos, en la que el mundo se deforma —o descubre— sistemáticamente de tal modo que resulte que lo asocial, el crimen, es la norma cotidiana, eliminando al mismo tiempo, como por arte de magia, la atractiva y amenazadora agresión mediante la indefectible victoria del orden. Probablemente la única teoría adecuada a estos hechos sea la psicoanalítica. El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate como proclama y ríe el eunucoide sonido de la *jazzband*, y serás premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia, entrevisto en el instante del rito de iniciación.[1] Esta interpretación del jazz no es arbitraria ni exagerada. Los molestos enemigos del jazz tienen ideas más claras acerca de las implicaciones sexuales del mismo que sus apologistas, como podría documentarse con innumerables lugares y detalles de la música y de las palabras de las piezas. En su

1. La teoría está desarrollada en el estudio *Über Jazz* aparecido en 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (pág. 252 ss.), que se completa con la crítica de los libros de Sargeant y Hobson en los *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941, pág. 175.

libro *American Jazz Music,* Wilder Hobson describe la actuación de un antiguo director de orquesta de jazz llamado Mike Riley, el cual manifestaba su musical excentricidad sometiendo sus instrumentos a verdaderas mutilaciones. "The band squirted water and tore clothes, and Riley offered perhaps the greatest of trombone comedy acts, an insane rendition of Dinah during which he repeteadly dismembered the horn and reassembled it erratically until the tubing hung down like brass furnishings in a junk shop, with a vaguely harmonic honk still sounding from one or more loose ends". Ya antes Virgil Thomson había comparado las hazañas del célebre trompeta de jazz, Armstrong, con las de los grandes castrados del siglo XVIII. En todo este ambiente vale el uso lingüístico que distingue entre *long-haired* y *short-haired musicians.* Estos últimos son los músicos de jazz que ganan dinero y pueden permitirse un cuidado aspecto exterior; los otros, caricatura en cierto modo de la imagen del pianista eslavo de largas melenas, caen bajo el despectivo estereotipo del artista hambriento que desprecia al mismo tiempo con desparpajo las exigencias convencionales. Tal es el contenido explícito de esas expresiones. Pero no hará falta explicar cuál es el significado no explícito de esos cabellos cortados. En el jazz se proclaman en dominio permanente los filisteos que atan a Sansón.

Los filisteos, realmente. [1] Pues mientras que el simbolismo de la castración queda profundamente recubierto en el desarrollo y cumplimiento del jazz, desdibujado por la institución de lo Siempre-Igual y borrado de la conciencia (aunque acaso más potente precisamente por ese disimulo), las prácticas del jazz tienen como significación social el llevar casi hasta la fisiología del sujeto el permanente reconocimiento de un mundo realista sin sueños, limpio de todo recuerdo de cualquier cosa que aún pudiera sustraerse a la garra de la realidad presente. Para comprender el fenómeno de la base de masas del jazz hay que tener presente el tabú impuesto en América sobre toda expresión artística, incluso sobre la infantil, a pesar de la importancia de la industria artística oficial. (La *progressive education,* que de-

1. *Philister* es expresión consagrada desde Heine para nombrar al conformista intelectual y social. *(N. del T.)*

fiende la libre producción expresiva individual y llega incluso a proclamar como fin en sí misma la capacidad de expresión, no es más que una reacción a esa situación de tabú). El artista es en parte tolerado y en parte incluido organizadamente, como "agente de distracción", como funcionario, en la esfera del consumo, sometido a la obligación de prestar concretos servicios como los de un camarero muy bien pagado; al mismo tiempo, el estereotipo del artista coincide con el del introvertido, el loco egocéntrico y, frecuentemente, el homosexual. En el caso de los artistas profesionales esas cualidades pueden ser toleradas por la sociedad americana, y hasta en muchos casos puede exigirse del artista el escándalo de su vida privada como parte de la diversión que debe suministrar; pero, en cambio, cualquier otra persona que no sea artista profesional, que exprese mociones artísticas espontáneas, no previamente determinadas por la sociedad, se hace sin más sospechosa. Un niño más aficionado a oír música seria o a tocar el piano que a contemplar un partido de baseball en el estadio o por televisión sufrirá mucho en su clase o en cualquier grupo al que pertenezca — grupo que siempre encarna para él más autoridad que los padres o los maestros — porque resultará ser el *sissy* del grupo, el débil y afeminado. La misma amenaza de castración que se simboliza y domina en el jazz por vías mecánico-rituales se yergue ya contra la mera moción expresiva. Pero precisamente en los años de desarrollo hacia la madurez es ineliminable la necesidad de expresión (que, desde el punto de vista de su calidad objetiva, puede perfectamente no ser nada artística). Los adolescentes no están aún totalmente sometidos a la vida lucrativa y a su correlato anímico, el "principio de realismo". Sus impulsos estéticos no son por tanto totalmente suprimidos por la opresión, sino simplemente desviados. El jazz es el instrumento preferido para desviarlos. Para las masas juveniles que acuden año tras año a la moda sin tiempo — probablemente para olvidarla de nuevo a los pocos años — el jazz es un compromiso entre la sublimación estética y la adaptación social. Con el jazz se permite seguir viviendo al elemento "no realista", prácticamente inutilizable, imaginativo, siempre y en la medida en que ese elemento se modifique hasta el punto de irse asimilando incansablemente al aparato real, repitiendo en sí sus man-

damientos, sometiéndose a ellos y articulándose en el dominio que habría querido romper. El arte se desartifica y acaba por aparecer él mismo como fragmento de aquella adaptación que contradice a su propio principio. Esto ilumina bastantes rasgos extraños del jazz y de su procedimiento. Así, por ejemplo, se ilumina la significación de los "arreglos", que no pueden explicarse simplemente por la división técnica del trabajo o por el analfabetismo musical de los sedicentes compositores de jazz. El verdadero principio del "arreglo" en el jazz es impedir que exista algo tal como es en sí: hay que arreglarlo todo. Todo tiene que llevar la huella de una preparación y condimentación que lo haga más comprensible al acercarlo a lo ya conocido, y que dé al mismo tiempo testimonio de que ya está a disposición del oyente, sin idealizar a éste. La música "arreglada" se presenta como ya aceptada por el aparato general de la industria, y ya no exige distancia, sino que está sometida sin reservas al juego: es música sin vanidosa ilusión de mejoría del hombre.

Del mismo modo obedece al primado de la adaptación el específico tipo de habilidad que el jazz exige a los músicos, a los oyentes también en cierta medida y, desde luego, a los bailarines que quieren imitar la música. La técnica estética, que es la aclaración de los medios para la objetivación de un algo autónomo, se sustituye por la habilidad de conquistar obstáculos, de no perderse bajo el impacto de factores perturbadores como la síncopa, y de llevar a cabo a pesar de todo la acción particular sometida a las abstractas reglas del juego. La realización estética se convierte en deporte y en un sistema de trucos. El que los domina resulta ser un práctico. La operación del músico de jazz y del entendido es una serie de tests felizmente superados. Pero la expresión, auténtica portadora de la protesta estética, sucumbe al poder contra el cual protesta. De ese poder toma el jazz su tono de sorna y miseria, aunque lo disfrace transitoriamente de claridad y pasión. El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo; el sujeto del jazz es ya potencialmente uno de esos acusados a estilo ruso que son inocentes, pero que cooperan desde el primer momento con el fiscal y piensan que cualquier castigo es demasiado suave para ellos. Mientras que el ámbito estético

surgió al principio, como esfera de leyes propias, del tabú mágico que separa lo santo de lo cotidiano y ordenaba mantener lo santo puro y separado, la profanidad se venga ahora de la descendencia de la magia: el arte. Se permite a éste la subsistencia sólo a condición de que renuncie al derecho de ser diverso y se someta a la omnipotencia de la profanidad en que al final se convirtió el tabú. No debe existir nada que no sea como lo que es. El jazz es la falsa liquidación del arte: en vez de realizarse la utopía, se trata de que desaparezca del texto.

DEFENSA DE BACH CONTRA SUS ENTUSIASTAS

1

La comprensión de Bach hoy imperante en los ambientes técnicos musicales coincide perfectamente con el papel que le atribuyen la estagnación y la industriosidad de la resucitada cultura. Según esa comprensión, con Bach se revela, en pleno siglo ilustrado, otra vez la atadura de tradicional fundamento, el espíritu de la polifonía medieval, el cosmos de teológica bóveda. Su música sería ajena y superior al sujeto y a su accidentalidad: su sonido no vendría del hombre y de su interioridad, sino que en ella se manifestaría constrictivamente el orden del ser en sí. La estructura de ese ser, presentada como inmutable e inevitable, resulta un sustitutivo del sentido, y lo que no puede ser sino como aparece se convierte así en justificación de sí mismo. A Bach se aferran todos aquellos que, perdida la costumbre de la fe o la de la autodeterminación, o incapaces ya de ellas, buscan una autoridad, porque sería bueno sentirse protegidos. La actual función de la música de Bach es parecida a la de la moda ontológica: se parece a ella en la promesa de superar la situación individualista mediante la posición de un principio abstracto supraordinado al hombre, independiente de la existencia, pero carente al mismo tiempo de contenido teológico unívoco. Se goza del orden de la música de Bach porque así puede uno someterse a algún orden. La obra que nació de la estrechez del horizonte teológico para romperlo y para irrumpir en universalidad se ve ahora conminada a volver a las limitaciones que superó: la impotente nostalgia degrada a Bach colocándole precisamente a la altura del compositor eclesiástico contra cuya función se rebeló su música — cuya función

Bach no pudo cumplir sino en pleno conflicto —. Lo que separa a Bach de los procedimientos de su época no se percibe ahora como contradicción de su contenido con las formas de procedimiento en cuestión, sino que no sirve más que para sublimar en clasicismo el nimbo de la limitación artesana. La reacción, perdidos sus héroes políticos, se apodera plenamente de aquel al que requisó ya hace tiempo bajo el humillante nombre de "el cantor de la iglesia de Santo Tomás". Institutos sin musa le monopolizan, y su acción no brota ya — como aún ocurre con Schumann o Mendelssohn — de lo que se realiza musicalmente en su música, sino sólo del estilo y el juego, de la forma y la simetría, del mero gesto de lo confirmado. Al quedar puesto al servicio de la furia de los conversos, el neorreligioso Bach se hace pobre, esquelético, y pierde incluso y precisamente el específico contenido musical en que, sin embargo, se basa su prestigio. Le ocurre entonces lo que sus celosos protectores querrían en última instancia: Bach se convierte en neutralizada mercancía cultural, en la que la perfección técnica estética se mezcla tristemente con una verdad que ya en sí misma no es sustancial. De Bach han hecho un compositor para festivales de órgano a celebrar en ciudades barrocas bien conservadas: han hecho de él un fragmento de ideología.

2

La más sencilla reflexión histórica debería bastar para desconfiar de la estampa histórica que se ofrece de Bach. Contemporáneo de los enciclopedistas, Bach murió seis años antes del nacimiento de Mozart, y sólo veinte años antes de que naciera Beethoven. Ni la más audaz especulación teórico-constructiva acerca de la "discronía" de la música se atreverá a sostener la tesis de que en un Yo individual pueda mantenerse sustancialmente en vida algo que fue disuelto por el espíritu de la época, como si la verdad de un fenómeno pudiera deberse exclusivamente a su retraso. El mal individualismo y la superstición de la atemporalidad coinciden aquí: sólo la arbitrariedad puede intentar aislar al individuo de su relación (con toda la polémica que ésta pueda ser) con el estadio histórico de la conciencia.

A la objeción de que Bach, en su taller prácticamente ahistórico, al que de todos modos llegaron todos los hallazgos técnicos de la época, no conoció nada de aquel espíritu de la época y vivió con la sola experiencia del pietismo, es decir, de una tendencia hostil a la ilustración, habría que responder que el propio pietismo, como todas las configuraciones de la Restauración, llevaba en sí mismo las fuerzas de la Ilustración a las que se oponía. El sujeto que se cree capaz de apresar la Gracia por medio de su inmersión en sí mismo, por medio de una reflexivización de su "interioridad", se ha salido sin más del orden dogmático, se ha puesto a sí mismo como base y entra autónomamente en la elección de la heteronomía. Pero, además, hay hechos de la estructura de la música de Bach que dan drástico testimonio de su participación en el tiempo y en la época. Al contraponer la generación de Philipp Emanuel a la de su padre se olvida que la obra de éste incluye toda la esfera de lo "galante", y no sólo en modelos estilísticos como las suites francesas, en las que a veces la poderosa mano parece dar forma definitiva a tipos de género del siglo XIX, sino también en las grandes estructuras cuidadosamente construidas, como la *Obertura francesa*, en la que lo complaciente y lo organizado se impone con perfección no menor — aunque al modo de Bach — de la que luego cobra en el clasicismo vienés. Pero ¿quién ha tocado todo el *Clave bien Templado* — cuyo título es una apelación al proceso de racionalización —, quién lo ha tocado todo y con espíritu abierto sin tropezar repetidamente con un elemento lírico que por su diferenciación, su individuación y su libertad resulta muy poco adecuado a una imagen de la Edad Media ya cuestionable? Recuérdese el *Preludio y Fuga en fa sostenido mayor* del primer volumen, aquella fuga que un compositor comparó con la pequeña leyenda del baile de Keller y en la que no sólo se manifiesta de un modo inmediato la gracia subjetiva, sino que, además, el mismo proceso de composición, por el modo como el motivo de la frase intermedia comunica su impulso a la ejecución durante toda la pieza, se burla de todo el regular orden de la fuga, establecido por el propio Bach. O bien la *Doble Fuga en sol sostenido menor,* del segundo volumen, seguramente muy bien conocida por el Beethoven tardío: esa fuga es asombrosa no sólo por el croma-

tismo, que no es nada insólito en Bach, sino sobre todo por la armonización oscilante y premeditamente vaga, la cual, dado el carácter de 6/8 de la pieza, evoca inevitablemente al más maduro Chopin. El conjunto es una música quebrada en innumerables facetas colorísticas, moderna precisamente en el sentido de esa nerviosa sensibilidad que el historicismo querría exorcisar. El que a pesar de todo eso quiera seguir hablando de incomprensión romántica de Bach tendrá que empezar por liberarse, por amor del *thema probandum,* de toda relación espontánea con el sentido del idioma musical, relación que, desde Monteverdi hasta Schönberg, está en la base y es presupuesto de cualquier acto de comprensión musical. El no oír en esas configuraciones más que el orden del ser, prescindiendo, a costa del sujeto, del nostálgico eco anímico que el orden que se pierde suscita en la conciencia, implica no aferrar más que el *caput mortuum* de esta música. El fantasma de la ontología bachiana nace de la mecánica violencia de la banausía que no desea más que soportar el arte, porque carece de cualquier órgano para apresar su sentido.

3

Frente a todo lo indicado se encuentran naturalmente aquellos rasgos de la música de Bach que ya en su tiempo fueron sentidos como anacrónicos. Esos rasgos son los causantes de que una enigmática amnesia recubriera su obra durante ochenta años e impidiera — con incalculables consecuencias para la historia de la música occidental — que los logros de esa música pasaran en tradición directa y en su totalidad al clasicismo vienés. Bach, en efecto, no sólo realizó el espíritu del bajo general, el espíritu del pensamiento armónico-gradual, sino que fue en ese espíritu y al mismo tiempo el polifonista que partiendo de los vacilantes comienzos del siglo XVII creó la forma de la fuga — la teoría de ésta deriva de él, igual que la del contrapunto estricto deriva de Palestrina — y fue para siempre su único maestro. Pero precisamente esa duplicidad de conciencia armónica y conciencia contrapuntística, duplicidad que abraza todos los problemas de composición que Bach resolvió

paradigmáticamente, excluye la sólita imagen de un Bach que fuera la consumación de la Edad Media. Si lo hubiera sido, según la imagen que hoy se suele trazar de él, no habría presentado esa duplicidad ni se hubiera preocupado —como se preocupó especialmente en las obras especulativas de la última época— por una paradoja que resultaba inimaginable para la antigua conciencia polifónica, a saber, el problema de cómo puede la música manifestarse como plena de sentido en su progresión armónica según el espíritu del bajo general y organizarse *al mismo tiempo, de arriba a abajo, polifónicamente mediante* la simultaneidad de voces independientes. Ya la mera expresión de numerosas piezas de aspecto arcaico debería predisponer excépticamente. El afirmativo tono de la *Fuga en mi bemol mayor,* del segundo volumen, no es la inmediata seguridad, hecha música, de una comunidad sacralmente fundada en la verdad revelada; una afirmación y un énfasis de esa naturaleza son completamente ajenos a los maestros holandeses. Es más bien, según la sustancia —no, ciertamente, según la conciencia subjetiva— la reflexión sobre la felicidad de lo confirmado, de la protección en lo musical, felicidad que no puede darse de este modo más que al sujeto emancipado: sólo el sujeto emancipado es capaz de concebir la música como enfática promesa de una salvación objetiva. Una fuga como ésta presupone el dualismo. Expresa lo hermoso que sería retrotraer al hombre, desde el cosmos ilimitado, el evangelio, el mensaje de la confirmación; la fuga es romántica, dicho sea para escándalo de los neófitos religiosos *à la page,* aunque, naturalmente, con un alcance incomparablemente más amplio del que más tarde pudo conseguir el estilo romántico. Esta fuga no refleja al sujeto solitario como único garante del sentido, sino que mienta la superación del solitario sujeto en un absoluto objetivo y comprensivo. Pero la música conjura, afirma y sienta este absoluto precisamente porque, y en la medida en que, el absoluto mismo no está presente a la experiencia real: la fuerza de Bach es la fuerza de ese conjuro. Bach no fue un arcaico maestro artesano, *sino un genio del recuerdo. Sólo la irruptora barbarie,* que ata las obras de arte a lo dado y es ciega para la diferencia entre la esencia y la apariencia en ellas, puede confundir tozuda y paletamente el ser de su música con la intención de ella, extirpando

precisamente así de esa música la metafísica misma que se pretende proteger. Pero como al obscurecer la esencia la barbarie oscurece también lo dado, pasa por alto que precisamente los medios polifónicos específicos de que se sirve Bach para la construcción de la objetividad musical presuponen la subjetivización. El arte de componer fugas es un arte de la economía de motivos: consiste en aprovechar de tal modo los mínimos elementos componentes de un tema, que éste se convierta en una entidad integral. Es un arte de descomposición, de disolución —podría casi decirse— del ser puesto como tema, disolución incompatible con la difundida idea de que el ser se mantenga estático e inmutable en la construida fuga. Frente a esta técnica Bach no utiliza sino en segundo lugar la configuración polifónica, propiamente medieval, la imitatoria. Por lo demás, incluso en las partes y piezas —nada frecuentes en Bach— en las que triunfa la imitatoria, como en la *Fuga en re mayor* del segundo volumen, que llega a ser vida de la más densa, el venerable procedimiento está al servicio de un efecto urgente, plenamente dinámico, plenamente "moderno". Y el hecho de que la identidad de los temas que se repiten pueda mantenerse en Bach bajo el ataque de los nuevos medios de composición liberados de la polifonía no prueba más estatismo que el hecho de que la dinámica sonata beethoveniana se mantenga en general fiel a la exigencia tectónica de la *reprise,* aunque, ciertamente, para desarrollar esta misma partiendo del "proceso" de la ejecución. Por eso tiene razón Schönberg cuando en su último libro habla de una técnica bachiana de desarrollo de la variación que luego se habría convertido en principio sin más de la composición en el clasicismo vienés. El descifrado social de la música de Bach tendría probablemente que poner en relación esa escisión de lo temáticamente dado mediante la reflexión subjetiva del trabajo sobre el motivo que se cumple en ella con las transformaciones del proceso del trabajo que se impusieron por aquella misma época en la manufactura, transformaciones que consistieron esencialmente en la descomposición de las viejas manipulaciones artesanas en actos parciales y reducidos. De estas transformaciones surgió luego como resultado la racionalización de la producción material; y Bach, que no en vano ha dado a su obra capital instrumental un título que recoge las principales

conquistas técnicas de la racionalización musical de la época, ha sido el primero en hacer cristalizar la idea de una obra constituida racionalmente, la idea del dominio estético de la naturaleza. Tal vez la verdad más profunda de Bach sea el hecho de que en él la tendencia social que es hasta hoy la más poderosa de la era burguesa ha quedado no sólo fijada en reflexión imaginativa, sino reconciliada además con la voz de lo humano, que en el campo real fue en cambio condenada a la mudez por aquella misma tendencia una vez desencadenada.

4

Pero, si Bach fue realmente moderno, ¿por qué fue al mismo tiempo arcaizante? Pues no puede caber duda de que el mundo formal de Bach, y precisamente en las poderosas manifestaciones de su estilo tardío —que recientemente ha sido objeto de un grotesco error de interpretación por parte de Hindemith—, resucita muchos elementos que ya para su propio tiempo sonaban a pasado y que parecen solicitar traidoramente el error de pedantes y sabihondos. Es imposible no oír el tono del siglo XVII precisamente en concepciones tan magníficas como la *Fuga en do sostenido menor* del primer volumen del *Clave bien Templado,* la cual, para destacar más drásticamente la contraposición de los tres temas, deja sin dibujar, como atemáticamente, todo lo que no se relaciona inmediatamente con ese contraste, en el sentido de los rudimentarios tipos de fuga prebachianos, a uno de los cuales precisamente, la *ricercata,* alude una pieza de la *Ofrenda Musical.* Como en ésa, también la *Fuga en mi mayor* escrita en gran compás *alla breve* (segundo volumen) lleva lo arcaico a las notas, como si estuviera escrita según el "gusto" [1] de un pasado ya sin duda ficticio y muy estilizado, igual que ocurre con el célebre *Concierto para piano al gusto italiano.* Bach obedece frecuentemente a una inclinación muy poco compatible con una cierta solidez existencial: la inclinación a experimentar con idiomas ajenos y arbitrariamente escogidos para despertar en ellos la fuerza estructuradora de la con-

1. En italiano en el original. *(N. del T.)*

figuración musical. Ya en él la racionalización de la técnica de la composición, el predominio de la razón subjetiva, trae consigo la libertad de elección entre todos los procedimientos objetivamente disponibles en la época. Bach no se sabe ciega y sustancialmente atado a ninguno de esos procedimientos, sino que elige cada vez aquel que más exactamente se adapta a la intención compositoria. Ahora bien: una tal libertad para utilizar lo arcaico no puede ser en modo alguno tomada por una consumación de la tradición, pues ésta debería empezar por prohibir el uso de esa mirada que dispone soberanamente de las posibilidades. Aun menos puede interpretarse el sentido de la apelación bachiana a lo arcaico como un intento de restauración. Pues las piezas bachianas de tono arcaizante son muy a menudo precisamente las más audaces, no sólo por lo que hace a la combinatoria contrapuntística, promovida directamente por las viejas configuraciones polifónicas, sino también por lo que hace a lo avanzado del efecto. Aquella *Fuga en do bemol menor* que empieza como si fuera un denso tejido de líneas igualmente relevantes cuyo "tema" no parece al principio ser más que el cemento imperceptible que mantiene juntas las voces, releva ser luego, desde el momento en que empieza el figurado segundo tema, un *crescendo* incesante, con la poderosa explosión del tema principal en el bajo, la extrema condensación de una pseudo-decafonía y el punto crítico de una disonancia duramente subrayada, para desaparecer luego como por un negro portón. Por más que se insista en el carácter estático del címbalo y el órgano no podrá pasarse por alto la dinámica ínsita en la estructura misma de la composición, aparte de la cuestión de si esa dinámica debía realizarse en los instrumentos como *crescendo,* y aparte también de la ociosa cuestión de si Bach estaba realmente "pensando" en un tal *crescendo.* En ningún lugar está escrito que la idea que un compositor se hace de su música tenga que coincidir necesariamente con su esencia inmanente, con su propia ley objetiva. Una obra así es arcaica mucho más en el sentido representado por el teatro del siglo XVII — como excesivo, llevado a potenciada expresividad alegórica, deseoso de efectos de perspectiva — que en el sentido "preclásico", cuyo concepto fracasa siempre cuando se trata de apresar lo específico de Bach, y, sobre todo, ante sus tendencias

arcaizantes. Para dar razón de éstas habrá que preguntarse por su función en la estructura compositiva. Y al hacerlo se tropieza con una ambigüedad del progreso mismo, ambigüedad que desde entonces se ha desarrollado universalmente. Para la época de Bach, moderno era el que se sacudía el peso de la *res severa* por amor del *gaudium*, de lo amable y juguetón bajo el signo de la comunicación, de la consideración al presunto auditor que, con el viejo orden teológico, había perdido también conciencia de que el lenguaje de formas alusivo a aquel orden fuera obligatorio. No puede negarse la necesidad histórica por la cual el arte abandona aquellos medios que no se basan ya en el espíritu objetivo, ni tampoco puede negarse que dicho cambio liberó en la época fuerzas de la elocuencia humana en música que redundaron finalmente en una configuración superior. Pero el precio que hubo que pagar por la libertad conquistada fue el inmanente acuerdo armónico de la música. Precisamente los primeros productos del "estilo no-sabio", y sobre todo los de los propios hijos de Bach, tuvieron que pagar ese precio. El enigmático cuadro de la aludida ambigüedad del progreso se ilumina repentinamente cuando se compara tipos formales conmensurables del clasicismo vienés y de Bach, el rondó, por ejemplo, de un concierto para piano de Mozart con el presto del *Concierto italiano*. Pese a la flexibilidad y al aire conseguidos en el arte compositor, la proverbial gracia de Mozart tiene algo de mecánico y grosero comparada con el procedimiento de Bach, infinitamente mediano en sí mismo, totalmente libre de esquematismo. Se trata de una gracia del tono, más que de la factura. Cuanto más precisos se hacen los contornos de la forma, tanto más parece sustituirse su densa y pura consecuencia por la apelación al esquema establecido de una vez para siempre. El que luego de ocuparse intensamente de Bach vuelve a Beethoven siente incluso alguna vez como si se encontrara en presencia de una especie de música decorativa y de entretenimiento en la que sólo el clisé cultural es capaz de sospechar una profundidad. Cierto que un juicio como éste es deforme y carece de objetividad porque aplica al objeto una escala externa. (No en vano se mostrarían de acuerdo con ese juicio los actuales apologetas de Bach.) Pero contiene elementos de la constelación histórica que constituye la esencia de Bach. Sus

rasgos arcaizantes llevan en sí el intento de hacer frente al empobrecimiento y al endurecimiento del lenguaje musical que constituyen la sombra de su decisivo progreso. Esos rasgos arcaizantes significan la resistencia contra el carácter de mercancía que se impone incesantemente a la música con su misma subjetivización. Pero al mismo tiempo son idénticos con la modernidad de Bach en la medida en que representan en todo momento la invasora consecuencia de la lógica musical objetiva frente a su cesión al gusto. El arcaizante Bach se distingue de los clasicistas posteriores hasta Strawinsky por el hecho de que no contrapone ningún abstracto ideal estilístico al nivel histórico del material, sino que lo sido se convierte en medio para imponer a lo contemporáneo el futuro del propio desarrollo. La reconciliación de lo sabio y lo galante, que, como destacó Alfred Einstein, es desde Haydn la idea del clasicismo vienés, resulta en cierto sentido también la de Bach. Pero lo que a Bach importaba no era un compromiso intermedio entre ambos elementos. Bach ha aspirado a la indiferencia de los extremos tan radicalmente como sólo en el estilo tardío de Beethoven. Bach, el más progresivo maestro del bajo general, se negó al mismo tiempo, en su calidad de polifonista arcaizante, a obedecer a la tendencia del tiempo, por él mismo acuñada; pero fue precisamente para mover esa tendencia hacia su propia verdad, hacia la emancipación del sujeto en la objetividad en un todo sin fallas que surge de la subjetividad misma. De lo que se trata es de la intacta coincidencia de la dimensión armónico-funcional y de la dimensión contrapuntística hasta en las más sutiles dimensiones de la estructura. Lo muy pesado se hace portador de la utopía del sujeto-objeto musical, y el acronismo se hace embajador del futuro.

5

Pero todo esto no sólo coloca el conocimiento de la música de Bach en contradicción con la opinión hoy dominante, sino que, además, afecta a la inmediata relación con ella. Esa relación se determina esencialmente por la práctica de la ejecución. Hoy día, bajo la estrella del historicismo, la ejecución ha asu-

mido un gesto sectario que suscita un interés fanático sustraído a la obra misma. A veces es imposible deshacerse de la sospecha de que los actuales entusiastas de Bach no se interesan más que por la exclusión de cualquier dinámica inauténtica, cualquier modificación de los *tempi*, cualquier exceso en la dotación de coros y orquestas. Es como si almacenaran cólera potencial para desencadenarla contra cualquier moción humana que se atreva a manifestarse en la ejecución de las obras de Bach. No hay por qué oponerse a la crítica actual contra la estampa bachiana del romanticismo tardío, estampa hinchada y sentimentalizada (aunque, por otra parte, la relación con Bach que se manifiesta en la obra de Schumann resulta ser infinitamente más productiva que la cuidadosa pureza de hoy día). Pero lo que probablemente puede negarse a esa crítica es precisamente aquello en que más se complace: su presunta objetividad, su presunta fidelidad a la cosa. La única exposición objetiva de música, la única ejecución fiel a la cosa es aquella que se muestra a la altura de la esencia de la cosa. Y esa interpretación no coincide, como aún cree Hindemith, con la idea de la primera ejecución (primera en sentido histórico). El hecho de que la dimensión colorística de la música no estaba apenas descubierta en la era Bach, y cierto no disponible como medio de la composición; el hecho de que los compositores no distinguían siquiera rigurosamente entre los diversos tipos de instrumentos de teclado y el órgano, sino que confiaban el sonido en gran medida al gusto: todos esos hechos son otros tantos indicios de la falsedad de la idea de que hay que imitar del modo más fiel el sonido entonces usual. Pero aun en el caso de que Bach se hubiera dado realmente por satisfecho con los órganos y címbalos y con los pobres coros y orquestas de su época, ello no significaría que esos medios puedan estar a la altura de la sustancia de su música. La autoconciencia del artista —su "idea" de la propia obra es, por lo demás, imposible de reconstruir— puede contribuir sin duda mucho a nuestro conocimiento de la obra, pero no da el canon de ésta. Las obras auténticas desarrollan su contenido veritativo —el contenido que rebasa el círculo de la conciencia individual— gracias a la objetividad de su propia ley formal, y ese desarrollo se realiza en el tiempo. Por lo demás, lo que sabemos del intérprete Bach es totalmente

opuesto al estilo de ejecución histórico-musical y trasluce una flexibilidad más dispuesta a renunciar a lo monumental que a la posibilidad de adherir el tono a la moción subjetiva. Cierto que el célebre estudio de Forkel apareció a demasiada distancia de la muerte de Bach para pretender plena autenticidad; pero lo que Forkel dice del pianista Bach sigue evidentemente datos precisos, y no hay motivo que permita explicar por qué en una época que no conocía aún la actual controversia sobre Bach y que tampoco tenía mucha simpatía por el clavicordio iba a falsificarse necesariamente la imagen del músico. "Le complacía sobre todo tocar el clavicordio. Las llamadas alas (*scil,* el címbalo), aunque con ellas se tiene una ejecución muy diversa" — seguramente esto no alude más que al registro — "le parecían sin alma, y los pianoforte eran en vida de Bach demasiado primitivos y pesados para poder contentarle. Por eso consideraba el clavicordio como el mejor instrumento de estudio y, en general, de entretenimiento musical personal. Era el instrumento que consideraba más cómodo para la interpretación de sus más delicados pensamientos, y no creía que con ningún pianoforte u otro instrumento análogo pudiera conseguirse tal multiplicidad de matices del tono como es la que se obtiene en ese instrumento, sin duda pobre de tonos, pero extraordinariamente flexible en el detalle". Más lo que vale para la diferenciación de lo íntimo vale a la inversa y plenamente para la dinámica que se libera en las grandes obras corales. Independientemente de cómo se procediera en la iglesia de Santo Tomás, una interpretación de la *Pasión según San Mateo,* por ejemplo, con medios muy pobres resulta para el oído actual pálida y poco convincente, como un ensayo para el cual no se hayan reunido, casualmente, más que unos pocos ejecutantes, y cobra al mismo tiempo el didáctico carácter de su buscada exactitud. Pero, además, una interpretación de ese tipo entra en contradicción con la esencia de la música bachiana en sí. A la altura de la dinámica objetivamente ínsita en las obras de Bach no puede estar más que una interpretación que realice esa dinámica. Pues la verdadera interpretación es la radiografía de la obra: su misión es destacar en el fenómeno de los sentidos la totalidad de todos los caracteres y conexiones, y este conocimiento se conquista hundiéndose en el texto. El argumento favorito de los

puristas —a saber, que todo eso tiene que dejarse al efecto de la obra misma, que basta que el intérprete se niegue a sí mismo y haga sonar la obra para que ésta hable por sí, que la ejecución propiamente interpretativa no hace más que vociferar lo que sin tal interpretación se manifiesta sutil, pero más penetrantemente, y en cambio se da deformado cuando se subraya— es un argumento sin fuerza. En la medida en que la música requiere por principio la interpretación, su ley formal reside en la tensión entre el texto de la composición y su apariencia sensible. El llevar la obra a esa apariencia sensible se justifica sólo si se da testimonio de su esencia. Y ésta es precisamente la función de la reflexión en el sujeto y de su esfuerzo. El intento de hacer justicia al contenido objetivo de Bach por el procedimiento de lanzar todo el esfuerzo subjetivo al objetivo de la extirpación del sujeto es un intento que se contradice. La objetividad no es cosa que quede como resto luego de sustraer al todo el sujeto. Jamás y en ningún lugar es el texto musical idéntico con la obra; más bien es siempre la exigencia concebir, en fidelidad al texto, lo que se oculta en él. Si no dispone de esta dialéctica, la fidelidad se hace traición: la interpretación que no se preocupa por el sentido musical, pensando que este sentido se manifiesta por sí mismo, en vez de reconocer que el sentido es algo en constitución, lo yerra finalmente. El sentido no está en manos de una ejecución purificada de un supuesto exhibicionismo, sino que esa ejecución, carente en sí misma de sentido e indistinguible de lo "amusical", resulta ser un murallón que oculta el sentido musical cuya ventana quiere ser. Con esto no se pretende defender las monstruosas interpretaciones de Bach, con movilizaciones de masas, que fueron sólitas hasta después de la primera guerra. La dinámica que aquí se desea no se refiere a la dimensión de los coros ni a la del *crescendo* y *decrescendo,* sino que es la esencia de todos los contrastes, de todas las mediaciones, divisiones, transiciones y relaciones de composición que contienen la obra; y en la época más madura de Bach el componer era el arte de la transición infinitesimal, tal como pueda serlo en los posteriores. Toda la riqueza de la estructura musical, en cuya integración consiste propiamente su fuerza, tiene que ser destacada hasta la evidencia por la ejecución, en vez de contra-

poner a la plenitud una rígida uniformidad inmóvil en sí, la nula apariencia de una unidad que ignora la multiplicidad que debería dominar. La reflexión sobre el estilo no debe desplazar el concreto contenido musical para contentarse modestamente con la pose del ser trascendente. Esa reflexión tiene que perseguir la estructura compositiva de la música, oculta por debajo de la superficie sonora. La mecánica cantilena de los instrumentos del continuo y los mendicantes coros de escuela no están en realidad al servicio de la santa sobriedad, sino al del sardónico fracaso, y es mera superstición pensar que los órganos barrocos, algo chillones y acatarrados, vayan a ser capaces de apresar la onda larga de las grandes fugas lapidarias. La música de Bach está separada del nivel general de su época por una distancia astronómica. Esa música no resulta de nuevo elocuente sino cuando se la arranca a la esfera del resentimiento y del oscurantismo, al triunfo de lo sin sujeto sobre el subjetivismo. Dicen Bach, piensan Telemann y están secretamente de acuerdo con la regresión de la conciencia musical que ya por sí misma amenaza bajo la presión de la industria de la cultura. Sin duda se dibuja ya la posibilidad de que la contradicción entre la sustancia compositiva de Bach y los medios de su realización sonora —tanto los que estaban a su disposición en su tiempo cuanto los reunidos por la tradición— resulte imposible de resolución. A la luz de esa posibilidad cobra un nuevo horizonte la repetida "abstracción" sonora de la *Ofrenda Musical* y del *Arte de la Fuga,* como obras en las que queda libre la elección de los instrumentos. Es pensable que ya en ellas se manifestara abiertamente la contradicción entre la música y el material sonoro, ante todo la inadecuación del órgano a la infinita articulación de la estructura. En este caso, Bach habría prescindido del sonido y habría legado sus más maduras obras instrumentales esperando el sonido que estuviera a su altura. Pero en estas piezas es donde menos puede satisfacer la operación de filólogo ajeno a la composición que consiste en separar las voces y confiarlas a instrumentos o grupos ya manidos. Lo necesario sería volver a pensarlas para una orquesta que no adornara ni ahorrara, sino que valiera como momento de la composición integral. Para todo el *Arte de la Fuga* ha sido realizado un intento de este tipo, exclusivamente por Fritz Stiedry, cuyo

trabajo no pasó de la primera ejecución en New York. No se puede hacer justicia a Bach mediante la usurpación osada por los especialistas del estilo, sino sólo mediante el adelantado estadio de la composición que converge con el estadio de la obra en desarrollo de Bach. Las pocas instrumentaciones ofrecidas por Schönberg y Anton von Webern, especialmente la de la gran *Fuga en mi bemol mayor* y la de la *Ricercata a seis voces*, en las que cada rasgo de la composición se traduce en un correlato colorístico, la superficie del tejido de las líneas se disuelve en las más pequeñas conexiones de motivos para unirse luego mediante la constructiva disposición general de la orquesta, son modelos de una actitud de la conciencia ante Bach que puede corresponder al nivel de su verdad. Tal vez el Bach de la tradición se haya hecho efectivamente ininterpretable. En este caso su herencia recae en la composición, la cual le será fiel rompiendo la fidelidad y dando a su contenido el nombre verdadero, produciéndolo de nuevo desde y por sí misma.

ARNOLD SCHÖNBERG
1874-1951

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
> Not to the sensual ear, but, more endear'd,
> Pipe to the spirit ditties of no tone.
>
> KEATS

Para la conciencia pública actual Schönberg es un innovador, un reformador, acaso, incluso, el inventor de un sistema. Con malhumorado respeto se admite que preparó para otros un camino que luego esos otros no tuvieron, por cierto, gran deseo de seguir, pero al mismo tiempo se insinúa que el propio Schönberg no ha consumado su acción, y que ésta está ya anticuada. Antes proscrito, Schönberg es hoy simultáneamente desplazado y absorbido impunemente. Hoy se quitan de en medio como wagnerianas y postrománticas no ya sólo las obras juveniles del músico, que en otro tiempo le concitaron el odio de todos los propietarios de cultura, sino también las obras de su período intermedio, aunque apenas se ha aprendido, en cuarenta años, a ejecutarlas correctamente. Lo que publicó luego de la primera guerra mundial se considera como mero ejemplo de técnica dodecafónica. Y, ciertamente, numerosos compositores jóvenes se han entregado a esa técnica, pero más bien como a un techo o refugio cómodo que por necesidad de la propia experiencia y, por tanto, sin preocupaciones acerca de la función del procedimiento dodecafónico en la propia obra de Schönberg. Esa recusación y esa elaboración de Schönberg se ven provocadas por las dificultades que el músico plantea a un auditorio esclavizado por la industria de la cultura. El que no entiende algo proyecta inmediatamente su insuficiencia a la

cosa misma —como la inteligente zorra de las célebres uvas verdes— y declara que la cosa misma es incomprensible. De hecho, la música de Schönberg exige desde el primer momento una colaboración activa y concentrada: la más aguda atención a la multiplicidad de lo simultáneo, renuncia a las habituales muletas de una audición que siempre sabe ya lo que va a venir después, tensa percepción de lo individual, específico, capacidad de apresar con precisión caracteres que cambian frecuentemente en reducidísimo ámbito, y capacidad de entender su historia sin repeticiones. La pureza y la rectitud con las que Schönberg se entrega siempre a la exigencia de la cosa le han dejado sin influencia; la seriedad, la riqueza y la integridad de su música suscitan más bien rencor. Esa música ofrece tanto menos al oyente cuanto más le regala. Exige que el oyente componga también en espontánea colaboración su movimiento interno, y le atribuye una praxis en vez de una mera contemplación. Pero con ello peca Schönberg contra la expectativa —tan contradictoria de todo el énfasis idealista— de que la música se presente al oyente comodón como una sucesión de agradables estímulos sensoriales. Incluso escuelas como la de Debussy han cumplido fielmente lo que espera esa expectativa, a pesar de toda su estética atmósfera de *l'art pour l'art*. La frontera entre el joven Debussy y la música de salón era fluida, y las conquistas técnicas del Debussy maduro se incorporaron ágilmente a la música de masas comercial. Con Schönberg termina la comodidad. Schönberg termina con un conformismo que se apodera de la música como reserva o parque nacional para modos de comportamiento infantiles en el seno de una sociedad consciente desde hace mucho tiempo de que sólo es soportable para sus presos si les facilita cierta cuota de infantil felicidad controlada. Schönberg peca contra la división de la vida en trabajo y tiempo libre, e impone al tiempo libre una especie de trabajo que podría desconcertar ante el trabajo propiamente dicho. El *pathos* de Schönberg está al servicio de una música de la cual el espíritu no tiene que avergonzarse y que, por ello mismo, avergüenza a los dominantes. Su música quiere ser mayor de edad en sus dos polos a la vez: libera lo instintivo y amenazador que la música común se limita a filtrar y falsear, y pone la energía espiritual en extrema ten-

sión; la música de Schönberg encarna así el principio de un Yo que fuera lo suficientemente fuerte como para no renegar del instinto. Kandinsky, en cuyo *Blauer Reiter* publicó Schönberg los *Herzgewächse,* formuló el programa de "lo espiritual en el arte". Schönberg fue fiel a ese programa no partiendo en busca de abstracciones, sino espiritualizando la misma imagen concreta de la música.

Basándose en ello se le hace el reproche preferido: el reproche de intelectualismo. Para hacerlo se confunde la fuerza inmanente de la espiritualización con una reflexión ajena a la cosa misma, o bien se excluye dogmáticamente la música de la exigencia de espiritualización que se ha hecho innegable para todos los medios estéticos, como correctivo de la transformación de la cultura en mercancía cultural. En realidad Schönberg ha sido un artista muy ingenuo, especialmente en las intelectualizaciones a menudo insostenibles con las que ha intentado justificar su obra verdaderamente propia. Schönberg ha obedecido a la intuición musical involuntaria y pletórica tanto como el que más. Para este semiautodidacta el lenguaje de la música era algo obvio, y ha tenido que vencer la más extrema resistencia de sí mismo para modificar ese lenguaje hasta en sus estratos más profundos. Mientras su música orientó todas las fuerzas del Yo a la objetivación de sus impulsos (los de la música), se le mantuvo sin embargo durante toda su vida "desprovista de yo". El propio Schönberg gustaba de pensarse como el elegido que se resiste a cumplir su misión; según él son valientes "aquellos que realizan actos por encima de su valentía". Lo paradójico de esa fórmula caracteriza la actitud de Schönberg respecto de la autoridad. El vanguardismo estético y la mentalidad conservadora discurren paralelamente. Mientras da con su obra los golpes más mortales a la autoridad, Schönberg parece querer defender esa obra ante otra autoridad oculta, y levantarla por último a ella misma hasta el trono de la autoridad. Para aquel vienés nacido en un ambiente modesto, las normas de una sociedad cerrada y semifeudal eran voluntad divina. Pero ese respeto chocaba con otro elemento contrario, aunque igualmente incompatible con el concepto de intelectual. La escasa integración, un elemento escasamente civilizado y hasta hostil a la civilización, le mantenía fuera de

aquel mismo orden del que tan poco dudaba. Y con esa actitud de hombre sin ascendencia ni raíces, como caído del cielo, el Kaspar Hauser musical dio precisamente en el blanco. Nada debía recordar la conexión natural en la que, sin embargo, vivía: pero precisamente con eso se hacía aún más tangible en él lo natural y precivilizado. Aquel que quiso cortar todos los hilos para no deber nada sino a sí mismo consiguió, precisamente en ese aislamiento, contacto con la subterránea corriente colectiva de la música, y ganó aquella constricción, aquella fuerza de convicción que hace que cada una de sus configuraciones pueda representar el género entero. Nada más sorprendente que el canto de aquel hombre de voz ronca y excitada. Su voz cálida, libre y armoniosa, no conocía el temor; ese temor al canto marcado al fuego en el civilizado y que hace aún más penoso el falso desparpajo del cantante profesional. No habían sido los padres los que le pusieran ante la música, sino que él mismo se la puso, él que era "musical" como verdadero portador del lenguaje de la música, que la hablaba como se habla un dialecto, comparable en esto a Ricardo Strauss o a ciertos compositores eslavos. Desde sus primerísimas obras, y con toda claridad ya en la *Verklärte Nacht*, este lenguaje lanza de sí un calor específico, tanto en el tono como en la plétora de figuras musicales sucesivas y simultáneas, con potencia genesíaca irrefrenada, con fecundidad casi oriental. Lo bastante no basta. La impaciencia de Schönberg contra todo recargo ornamental, contra todo adobo, se debe a su generosidad: ninguna ostentación debe privar al oyente de la completa riqueza. Su generosa fantasía, la hospitalidad artística que regala lo mejor a cada invitado, le inspira probablemente más que lo que común y problemáticamente se llama "necesidad de expresión". Su música, totalmente ajena al espíritu wagneriano, nace de una embriaguez creadora, y no de la nostalgia ambiciosa: su música es insaciable paridora. Como si todo el material artístico disponible para ejercitar su arte fuera indeseable préstamo, Schönberg acaba por crearse él mismo el material y sus resistencias, en agitado hastío por todo lo que no crea él mismo como si estuviera en el primer día del mundo. La llama de lo irrefrenado y mimético que le nace a Schönberg de su herencia subterránea consume al mismo tiempo la herencia. Tradición y nuevo

comienzo se imbrican en él como el aspecto revolucionario y el conservador.

El reproche de intelectualismo suele ir junto con el de pobreza melódica. Pero Schönberg ha sido el melódico por antonomasia. En lugar de las formas desgastadas ha creado incesantemente nuevas figuras. Su inspiración melódica no puede satisfacerse casi nunca con una sola melodía, sino que perfila como melodías todos los incidentes musicales simultáneos, dificultando precisamente con ello la comprensión melódica. El propio modo originario de reacción musical es en Schönberg melódico: todo en él es propiamente "cantado", incluso las líneas instrumentales. Esto es lo que confiere a su música ese carácter articulado, vibrante al mismo tiempo y orgánico hasta el último sonido. El primado del aliento sobre la pulsación del tiempo abstracto es esencia de la contraposición entre Schönberg y Strawinsky y todos aquellos que, más adaptados a la actual existencia, se consideran más modernos que él. La conciencia cosificada es alérgica a la invasora consumación de la melodía, y la sustituye por la obediente repetición de sus mutilados fragmentos. Pero esta capacidad de dar libre curso a la respiración, al aliento musical, sin temor alguno, diferenciaba ya a Schönberg de otros compositores más antiguos de la moderna escuela alemana, como Strauss y Wolf, en los que el desarrollo de la música a partir de su propia sustancia parece siempre paralizado y no consigue ir adelante, ni siquiera en el *Lied,* sin la muleta literario-programática. Frente a esos compositores, ya las primeras obras de Schönberg, las del período que comprende hasta el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* y los *Gurrelieder*, están compuestas desde sí mismas. Schönberg tiene tan poco parentesco con los procedimientos wagnerianos como con la expresión wagneriana: como su impulso musical llega siempre a su meta, en vez de abandonar y volver a empezar, Schönberg abandona el momento wagneriano de inhibida obsesión enfermiza. La expresión originaria de Schönberg, jovial en sentido significativo, recuerda la beethovenina humanística. Sí que está ciertamente dispuesta desde el primer momento a transformarse en resistencia y despecho contra un mundo que rechaza al que le regala. Burla y violencia se lanzan a dominar la fría resistencia, y el sentimiento de aquel que

no llega a los hombres precisamente porque se dirige a ellos como a hombres se convierte en un sentimiento de temor. Así surge el ideal de perfección de Schönberg. Schönberg reduce, construye y acoraza la música; el regalo rechazado tiene que hacerse tan perfecto que acabe por imponer su admisión. Su amor tuvo que endurecerse por reacción, como el amor de todo espíritu que, desde Schopenhauer, no se contenta con lo que existe. El verso de Kraus — "¿qué ha hecho de mí el mundo?" — vale enfáticamente para el músico.

El inconformismo de Schönberg no es cosa de pensamiento. La complexión de su intuición musical no le dejó elección, y tuvo que componer desde lo musical mismo. La pureza se le impuso; tuvo que resolver la tensión entre los elementos procedentes de Brahms y de Wagner. Su expansiva fantasía se encendió en contacto con el material wagneriano, y la exigencia de consecuencia en la composición, la responsabilidad ante aquello que la música impone por sí misma, le llevó a los procedimientos de Brahms. En cambio, la cuestión de estilo wagneriano o estilo de Brahms fue irrelevante para Schönberg. El académico aspecto de la solución de Brahms no podía satisfacerle más que el estilo wagneriano, con sus limitaciones compositivas. Por amor de la "idea", es decir, de la pura acuñación de pensamientos musicales, Schönberg ha rechazado en su práctica el concepto de estilo, como categoría preordenada a la cosa y orientada al consenso externo, igual que lo rechazó luego teoréticamente. Lo que le importaba en cualquier estado era el qué, no el cómo, los principios de selección o los medios de presentación. Por eso no hay que cargar demasiada significación a las diversas fases estilísticas de su obra. Lo decisivo se encuentra ya bastante pronto, y sin duda no más tarde de los *Lieder op. 6* y el *Cuarteto en re menor op. 7*. El que se mueva bien en estas obras tiene abiertas todas las posteriores. En las innovaciones que en su tiempo hicieron sensación no se hace más que explicitar para el lenguaje de la música las plenas consecuencias de lo producido por los diversos e individuales acaeceres musicales en la obra específica. Las disonancias y los amplios intervalos, lo más llamativo en el procedimiento del Schönberg maduro, son cosas secundarias, meros derivados de la interna composición de toda su música; por lo demás, los

grandes intervalos se presentan ya en la juventud del músico. Lo central es el dominio de la contradicción de esencia y apariencia. Riqueza y plétora tienen que hacerse esencia, no mero adorno; pero la esencia, a su vez, tiene que salir a luz, dejar de ser rígido esqueleto revestido por la música y hacerse concreta y manifiesta en los más sutiles rasgos de esa música. Eso era lo que Schönberg llamaba "subcutáneo", la estructuración de los diversos acaeceres musicales particulares, estructuración que es momento irrenunciable de una totalidad consistente en sí misma. Lo "subcutáneo" rompe la superficie, se hace manifiesto y se afirma con independencia de toda forma estereotipada. Lo interno se lanza hacia afuera. El fenómeno musical se reduce a los elementos de su conexión estructural. Se eliminan las categorías de orden que facilitan la audición a costa de la pureza en la configuración de la imagen. Esta ausencia de toda mediación colocada desde afuera en la obra hace que el oyente ingenuo-pillo considere roto y abrupto el desarrollo precisamente en la medida en que éste está organizado en sí mismo. El temprano *Lied Lockung,* del *op. 6,* que puede tomarse como ejemplo prototípico de un carácter presente aún en la fase dodecafónica, tiene una introducción de diez compases. Coloca en sucesión tres grupos que contrastan duramente y son diversos también en *tempo:* el primero es de cuatro compases, y el segundo y el tercero de tres cada uno. Ninguno de ellos repite perceptible y sensitivamente algo de los anteriores, pero los tres están relacionados por la variación. Al mismo tiempo los grupos están en conexión sintáctica: son sucesivamente una tempestuosa pregunta, su intensificación y una media respuesta provisoria que da ya la transición. En reducidísimo espacio sucede pues muchísima cosa, pero esa cosa está ya tan trabajada y formada que no se confunde. El segundo grupo es variación del primero, pues sin duda se mantienen los intervalos de la reducida segunda y de la desmedida cuarta, pero al mismo tiempo se abrevia el 3/8 en un 2/8, lo que precisamente da lugar a la intensificación o urgencia indicada. En el seno de una radical transformación domina la economía melódica. Lo propiamente schönbergiano es esa organización de la estructura musical, y no la preferencia por medios llamativos: el cambio más polícromo de configuraciones diversas y mati-

zadas en exacto contraste la una respecto de la otra, y la retención al *mismo tiempo* de una universal unidad de las relaciones temático-motivísticas. Se trata de una música de la identidad y la no identidad. Todos los desarrollos tienen lugar de un modo más urgente y rápido de lo que espera la perezosa costumbre del culinario oyente; la polifonía opera con voces reales, no con contrapuntos de disfraz; los caracteres particulares se dibujan del modo más tajante, la articulación renuncia a todas las siglas ya listas para el uso, y el contraste, reprimido en el siglo XIX por la transición, se convierte en medio dador de forma bajo la constricción de una situación sentimental polarizada hacia extremos. Técnicamente, esta llegada de la música a su mayoría de edad significa una protesta contra la estupidez musical. Si bien la música de Schönberg no es intelectualista, exige sin embargo inteligencia musical. Su propicio fundamental es, según su expresión, el del desarrollo por variación. Lo que aparece exige su consecuencia, exige ser llevado adelante tenso y resuelto hasta el equilibrio. En esta música impera una obligación universal y una idiosincrasia contra todos los rasgos de la música que se parecen a rasgos del lenguaje periodístico. Se destierran la estúpida vaciedad de la frase y todo el mentiroso gesto que promete más de lo que cumple. La música de Schönberg hace al oyente el honor de no hacerle ninguna concesión.

Por ello se la acusa de experimental. En el fondo de este reproche se encuentra la idea de que el progreso de los medios artísticos se realiza en una transición constante y como orgánica. El que descubre algo nuevo por su propia autoridad, sin justificación histórica manifiesta, no sólo viola la veneración de lo tradicional, sino que sucumbe además a la vanidad y a la impotencia. Pero en las obras de arte, y también naturalmente en las musicales, se funden la conciencia y la espontaneidad de los hombres, aniquilando siempre esa apariencia de crecimiento continuo. Cuando la nueva música disfrutaba aún de la buena conciencia que le daba su hostilidad a la tradición que Mahler definió como "negligencia y desorden", sin sentir aún la necesidad de probar miedosamente que sus intenciones no eran tan violentas, profesó ella también su adhesión al concepto de lo experimental. Sólo la superstición que confunde fetichística-

mente con la naturaleza lo cosificado y petrificado, precisamente lo enajenado de la naturaleza, si así quiere decirse, vela porque no se experimente nada en el arte. El extremo artístico tiene no obstante que tomar la responsabilidad de decidir si va a obedecer a la lógica de la cosa, a una objetividad que sin duda está tan oculta como se quiera, o si va a limitarse a someterse a la arbitrariedad privada o a la del sistema abstracto. La legitimidad tiene que venirle esencialmente de la misma tradición que niega. Hegel ha enseñado que siempre que algo nuevo se manifiesta de un modo auténtico, inmediato, repentino, no hace más que despojarse de la cubierta que protegió su larga formación. Sólo lo que se ha alimentado de los jugos de la tradición tiene fuerza suficiente para oponerse a ésta con autenticidad; lo demás se convierte en indefenso de los poderes que no consigue dominar seriamente en sí mismo. Pero el lazo de la tradición no será el simple parentesco con lo que manifiestamente se sigue en la tradición histórica, sino algo subterráneo. "Una tradición", se lee en el tardío escrito de Freud sobre *Moisés y el monoteísmo*, "que no se fundara más que en la explícita comunicación, no podría producir el carácter constrictivo propio del fenómeno religioso. Si sólo consistiera en esa comunicación explícita, la tradición sería escuchada, juzgada y acaso rechazada como cualquier otra noticia externa, y no conseguiría nunca que se le reconociera el privilegio de liberarse de la constricción del pensamiento lógico. Para alcanzar ese privilegio tiene que haber atravesado el destino de la represión, el estadio de permanencia en el inconsciente, antes de poder desarrollar a su reaparición tan poderosos efectos como para someter las masas a sus ataduras". Pero no sólo la religiosa, también la tradición estética es recuerdo de un algo inconsciente, y hasta de algo reprimido. Cuando efectivamente realiza "poderosos efectos", éstos no proceden de la conciencia superficial y rectilínea de la continuación de la tradición, sino más bien de aquel lugar en que brota el recuerdo inconsciente rompiendo la continuidad superficial. La tradición está presente en las obras condenadas por experimentales, y no lo está en las obras que son intencionalmente tradicionalistas. Esto, que se observó hace mucho tiempo a propósito de la pintura francesa moderna, vale igual para Schönberg y para

la escuela de los compositores vieneses. Schönberg ejerce una crítica productiva sobre el material manifiesto del clasicismo y del romanticismo, sobre los acordes tonales y sus conexiones normandas, sobre la melódica equilibrada entre los intervalos de tercia y segunda, en pocas palabras, sobre la entera fachada de la música de los dos últimos siglos. Pero lo que importaba en la gran música de la tradición no eran precisamente esos elementos como tales, sino el hecho de que esos elementos asumieran una precisa función en la exposición del contenido musical específico, en la expresión de lo compuesto. Bajo la fachada yacía una segunda estructura latente. Esta estructura estaba complejamente determinada por la fachada, pero también ha producido y justificado constantemente la fachada, haciendo de ésta algo permanentemente problemático. Comprender música tradicional significó por eso siempre hacerse, junto con la estructura de la fachada, también con aquella segunda estructura, y realizar la relación existente entre las dos. Esta relación se había hecho tan precaria a causa de la emancipación social de la subjetividad que, al final, las dos estructuras se separaron. La espontánea fuerza productiva de Schönberg pronunció una sentencia histórica objetiva: Schönberg ha sacado a la luz la estructura latente y ha eliminado la manifiesta. Así se convirtió en heredero de la tradición precisamente por el "experimento", precisamente en lo insólito de lo aparente. Schönberg ha obedecido a normas que estaban ya teleológicamente contenidas en el clasicismo vienés y luego en Brahms, y ha pagado también en este sentido histórico las deudas correspondientes. El logro objetivador bajo el primado de la "composición desde la música misma" quedó en Brahms sin fuerza constrictiva porque en él funciona en vacío, por así decirlo, esto es, sin intervenir en una materia musical que le resista, negando en principio el impulso de la marcha. En Schönberg en cambio el momento musical particular y en sí mismo, hasta el mínimo nivel de la "ocurrencia", es incomparablemente más sustancial. Fiel al estadio histórico del espíritu, su totalidad arranca de lo individual, no del plan ni de la arquitectura. Como ya había hecho rudimentariamente Beethoven, Schönberg inserta el elemento romántico en un componer integral. Este elemento se encuentra sin duda también en Brahms, como melódica de tipo

Lied en medio de la forma instrumental; pero en Brahms se iguala, se compensa y se mantiene en una especie de equilibrio con el "trabajo"; a ello se debe lo apariencial y, si se quiere, resignado de la forma de Brahms, la cual lima prudentemente las contradicciones en vez de dejar que se abran camino. En Schönberg, la objetivación del impulso subjetivo se hace crítica y seria. Si el trabajo motivístico-temático y de variación se ha educado en y ha aprendido de Brahms, la polifonía, gracias a la cual se hace tajante en Schönberg la objetivación de la subjetividad, le pertenece totalmente a él y es, al pie de la letra, el íntimo recuerdo de algo olvidado durante doscientos años. Podría derivarse ese polifonismo de Schönberg del hecho de que el "trabajo temático" de Beethoven, especialmente su música de cámara, aceptó obligaciones polifónicas, aún sin cumplirlas plenamente salvo en algunas pocas excepciones tardías. En su estudio *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (Para la historia del estilo clásico vienés),* Wilhelm Fischer ha llegado al siguiente resultado: "En general, la modulación vienesa clásica es el propio campo de acción de los medios melódicos del viejo estilo clásico, expulsados ya de la exposición". Pero eso es verdad no sólo del principio melódico "barroco" que exige hilar sin interrupción la melodía, sino también, y aún en mayor medida, de la polifonía que no se agita en las nodulaciones más que para enarenarse en seguida. Schönberg piensa hasta el final lo que el clasicismo prometió y no cumplió, y con ello se rompe la fachada tradicional. Schönberg ha recogido la exigencia bachiana a la que se sustrajo el clasicismo — incluido Beethoven —, pero sin recaer en un estadio anterior al clasicismo. La autonomía del sujeto musical se sobrepuso a cualquier otro interés y excluyó críticamente la figura tradicional de la objetivización, imponiendo al auditor la apariencia de la objetivación, al modo como el juego sin inhibiciones de los sujetos parece garantizar la sociedad. Hoy por fin, cuando la subjetividad en su inmediatez no impera ya como suprema categoría, sino que está ya desenmascarada en su miseria como realización del todo social, se hace perceptible incluso la insuficiencia de la solución beethoveniana, que hincha el sujeto hasta hacer de él el todo, pero sin conseguir reconciliar el todo en sí. La realización que en Beethoven es aún "dramática", no

compuesta desde sí misma, hasta la altura de la *Heroica,* está en la polifonía de Schönberg determinada como exposición dialéctica del impulso melódico subjetivo en la pluralidad de voces objetivamente organizada. Este elemento organizador que no tolera indiferencia alguna separa el contrapunto de Schönberg de cualquier otro de su época y supera al mismo tiempo el peso del predominio armónico. Se cuenta que Schönberg dijo en cierta ocasión que en un contrapunto verdaderamente bueno no se piensa en la armonía; y esto no caracteriza sólo a Bach, en el que la estringencia de la pluralidad de voces hace olvidar el esquema del bajo general en el que se produce, sino también el procedimiento propio de Schönberg, en el que aquella cualidad hace finalmente superfluos todo esquema de acorde y toda fachada: música del oído espiritual.

La espiritualización, como "variación de desarrollo", se hace principio técnico. Este principio supera toda mera inmediatez al confiarse a su propio movimiento. Schönberg ha dicho irónicamente que la teoría musical no trata propiamente más que del comienzo y del final, y nunca de lo que ocurre entre ambos, esto es, nunca de la música misma. Su obra entera no es más que un intento de responder a esa cuestión ignorada por la teoría. Los temas y su historia, el proceso musical, tienen el mismo peso: puede incluso decirse que se liquida su diferencia. Esto ocurre en el grupo de obras que incluye más o menos desde los *Lieder op. 6* hasta los *Lieder* sobre textos de George, incluyendo los dos primeros cuartetos, la primera sinfonía de cámara y el primer movimiento de la segunda. Sólo a los obesos del "estilo" pueden parecer esas obras una mera "transición"; como composiciones, son de la mayor madurez. El *Cuarteto en re menor* ha creado un nuevo nivel de música de cámara autónomamente compuesta hasta la última nota. Las obras dodecafónicas se estructuraron más tarde tal como está estructurada ésta, y para comprender aquéllas más vale estudiar el *Cuarteto en re menor* que ponerse a contar series. Desde el primer compás, toda "ocurrencia" es contrapuntística y lleva en sí la posibilidad de su realización, siempre apoyada en la espontaneidad de la primera ocurrencia. En las reducidas dimensiones y en la polifonía de la primera sinfonía de cámara se comprime en simultaneidad todo lo que aún quedara de vivencia sucesiva

en el primer cuarteto. Con esto empieza a derrumbarse la fachada que aún toleró parcialmente el cuarteto. En su último libro ha descrito y probado Schönberg cómo siguió en la exposición de la *Sinfonía de Cámara* el impulso inconsciente — el desiderátum de la estructura latente —, sacrificando la idea corriente de la "consecuencia" de las relaciones temáticas manifiestas y obedeciendo en cambio a la consecuencia de la estructura interna de los temas. Las dos melodías principales, del primer complejo temático tienen superficialmente la más completa independencia recíproca, pero resultan emparentadas según el principio serial de la posterior técnica dodecafónica: tan profundamente arraiga ésta en el desarrollo de Schonberg, como implicación del procedimiento de composición, más que como implicación del mero material. Pero la obligación de limpiar a la música de lo pre-pensado y pre-concebido no lleva sólo a nuevos sonidos, como los célebres acordes de cuarta, sino también a una nueva atmósfera expresiva sustraída a la reproducción de sentimientos humanos. Un director de orquesta ha comparado muy afortunadamente el campo de dispersión y disolución que se presenta al final del gran desarrollo musical con un paisaje de glaciares. La *Sinfonía de Cámara* rompe por vez primera con una capa fundamental de la música, fundamental desde la época del bajo general, a saber, el *stile rappresentativo,* la adaptación del lenguaje musical al hombre pensante. Por vez primera el calor de Schönberg se trasmuta en la extremosidad de un frío cuya expresión es la inexpresividad. Más tarde se ha enfrentado Schönberg polémicamente con aquellos que piden a la música "un calor animal"; su frase de que la música dice algo que sólo se puede decir por la música esboza la idea de un lenguaje diverso del de los hombres. La claridad, la agitada aspereza, el carácter hiriente que se refuerza en el decurso de la primera *Sinfonía de Cámara,* anticipa casi en cincuenta años la posterior objetividad, pero sin toda la gesticulación preclásica de ésta. Una música movida por la expresión pura y sin disfraz se irrita hostilmente contra todo lo que pueda lesionar esa pureza, contra todo intento de congraciarse con el oyente, contra todo intento del oyente de congraciarse con ella vulgarizándola, contra toda identificación e intravivencia.[1] En la con-

1. *Einfuhlung. (N. del T.)*

secuencia del principio de la expresión yace ya el principio de su negación como aquella forma negativa de la verdad que traslada el amor a la fuerza de la firme protesta y lo convierte en ella.

Al principio, y por muchos años Schönberg se abstuvo de seguir adelante por ese camino. El primer tiempo de la segunda *Sinfonía de Cámara,* escrito contemporáneamente, es plenamente expresivo y armónico, es incluso uno de los ejemplos más perfectos de armonización total y sustantiva, de esa plenitud de niveles de acorde diversos y construidos que la fantasía de Schönberg arranca a la dimensión vertical. Pero el segundo movimiento, compuesto en América más tarde a instigación de Friz Stiedry y que aplica las experiencias de la técnica dodecafónica a la última tonalidad, manifiesta una limitación de expresión y construcción que es única incluso en Schönberg mismo: la pieza comienza juguetonamente, como una serenata, pero a medida que se adensa contrapuntísticamente va apretándose el trágico nudo hasta desembocar al final, confirmativamente, en el sombrío tono del primer movimiento. El *Cuarteto en fa sostenido menor, op. 10,* está más cerca de esta segunda *Sinfonía de Cámara* que de la primera. H. F. Redlich ha indicado que este cuarteto representa, como un microcosmos, todo el desarrollo de Schönberg, tanto retrospectiva cuanto anticipativamente. Ya el primer movimiento, con una extrema riqueza de niveles y de perfiles temáticos, presenta de golpe, sosteniéndose, por así decirlo, en un solo pie, todo lo que la tonalidad, soberanamente prevista y aprovechada conscientemente como un medio de exposición desde el primer momento, podrá dar al final. El segundo tiempo, parecido a un *scherzo,* desencadena todo el violento blanco y todas las tenebrosas muecas del expresionismo de Strindberg: hay demonios que desgarran la tonalidad. En el tercero, variaciones de la *Litanei* de George, la música medita sobre sí misma. Los elementos motivísticos esenciales del material de los dos primeros movimientos se reúnen en el tema como por series. La construcción integral refrena la explosión fúnebre. Pero el último movimiento, de nuevo con canto, como el tercero, suena desde el reino de la libertad: es la nueva música como tal, a pesar del *fa mayor* al final de su primer testimonio sin barreras, y está inspirada utó-

picamente como ninguna otra lo ha estado después. La introducción instrumental de este "desprenderse" suena con verdad, como si la música se hubiera desprendido de todas las ataduras y se lanzara, por encima de monstruosos abismos, hacia aquel otro planeta conjurado por el poema. El encuentro de Schönberg con la lírica de George, que se le contrapone y le contradice violentamente y, sin embargo, está en electiva afinidad con él, es una de las pocas casualidades afortunadas que se presentan en su esporádica e insegura experiencia de lo que pasaba en el espíritu de su época fuera de la música. Mientras se midiera con George, quedaría a cubierto de la literaria tentación del barato "sonido originario". Schönberg habría podido tomar como máxima el principio de George: "la más rigurosa medida es al mismo tiempo la más alta libertad". Cierto que la calidad de la música no depende simplemente de la de la poesía, pero una auténtica música vocal no se logra más que cuando tropieza con autenticidad en el contenido del poema. Los *Georgelieder op. 15* dan ya testimonio de la manifiesta ruptura de estilo; por eso en la primera ejecución les precedió una programática declaración de Schönberg. Pero por su sustancia van juntos con el *Cuarteto en fa menor*, especialmente con el último tiempo de éste. Los medios compositivos, en aquel tiempo totalmente insólitos y difíciles para el oyente, recuerdan una vez más la idea de los grandes ciclos liederísticos, los de la *Amada Lejana*, la *Molinera* y el *Viaje de Invierno*. El "por vez primera" es siempre en Schönberg un "otra vez". El laconismo, la pregnancia y el carácter de cada uno de estos *Lieder* son dignos de la arquitectura del todo, con la cesura tras el octavo *Lied*, el punto de gravedad del adagio del onceavo y la intensificación del último para el final. El piano se ha despojado ascéticamente de toda sonoridad tradicional y ofrece a cambio de ella la mitigada magia de una lejanía cósmica. El lírico calor del "Saget mir auf welchem pfade", [1] la desnudez sin velos "Wenn ich heute nicht deinen leib berühre", [2] el pianísimo de

1. "Decidme por qué sendero". — George escribe el alemán con personal grafía, al modo como Juan Ramón Jiménez el castellano. Entre otras cosas, no escribe los sustantivos con mayúsculas. *(N. del T.)*
2. "Si no toco hoy tu cuerpo".

"Als wir hinter dem beblümten tore",[1] tembloroso a la altura de una *intensidad* de expresión apenas soportable; todo suena como si no pudiera ser de otra manera y existiera ya desde siempre. Pero el sombrío adiós del final se extiende sinfónicamente como en otro tiempo el júbilo del "Und ein liebend Herz erreichet/was ein liebend Herz geweiht".[2]

Con los *Georgelieder* empieza la fase del "atonalismo libre", fase que dio definitivamente a Schönberg la fama de destructor y revolucionario después de los abiertos escándalos provocados por la sinfonía de cámara y el segundo cuarteto. Hoy día la radical ruptura de entonces no parece ser más que la ratificación de lo inevitable. Schönberg ha volcado y vaciado el vocabulario entero, desde el sonido aislado hasta los esquemas de las grandes formas, pero ha seguido hablando el idioma, el tipo de textura musical, que estaba imbricado con los medios que él eliminó, por una fusión tanto de sentido como genética. Esa contradicción ha sido para el desarrollo de Schönberg tanto motor cuanto obstáculo. Incluso en sus obras más arriesgadas ha seguido siendo Schönberg tradicional de ese modo, esto es, eliminando ciertamente el material lingüístico-musical con el cual se producía la conexión musical desde principios del siglo XVII, pero manteniendo sin tocar casi las categorías de la conexión como tal, las portadoras, precisamente, de los momentos "subcutáneos" de su música. El idioma le era tan obvio y tan poco problemático como a Schubert, y la fuerza de convicción de sus formaciones se debe en parte a ello. Pero, al mismo tiempo, las categorías habituales de la conexión musical —por ejemplo, las de tema, tensión, continuación, resolución— no concuerdan ya con el material que él libera. Una vez limpio de todas las implicaciones dadas, ese material queda al mismo tiempo desprovisto de cualificación. Propiamente, todos los instantes y todos los tonos deberían estar a la misma distancia del centro, lo cual haría imposible la organización del tiempo que predomina en Schönberg. Ha obrado así ocasionalmente, sobre todo en algunas piezas especialmente revoltosas, como la tercera del *Op. 11;* pero en general ha procedido como si estuviera tratando

1. "Cuando tras el portal adornado con flores".
2. "Y un corazón amante alcanza / Lo que consagra un corazón amante".

material ya preconstruido. Es posible que en el fondo la técnica dodecafónica estuviera pensada como un intento de dar por sí mismo al material algo de esa preconstrucción. Pues en otros casos la caprichosa disposición sobre el material asume cierto rasgo externo, arbitrario y hasta ciego. Así queda sobre todo de manifiesto en la relación de Schönberg con el drama musical. Con todo el expresionismo de sus dos primeras obras teatrales, esa relación está lisa y llanamente dictada por la estética wagneriana. En el mismo *Moses und Aron* la música tiene con el texto una relación poco distinta de la que sería propia de cualquier compositor de la escuela neoalemana, aunque no tenga nada que ver con la idea de partitura musical dramática. En Schönberg se asiste al choque violento de cosas incoetáneas. El músico que en lo inmanente a la música se adelantó a su época en años-luz, siguió siendo un hijo del siglo XIX cuando se trató del *terminus ad quem* de su música, esto es, de su función. Por eso la crítica de Strawinsky — o basada en Strawinsky — contra Schönberg no es sólo reaccionaria, sino que señala además justamente un límite que dibuja la ingenuidad de Schönberg.

Contra esa ingenuidad y contra la crítica se revuelve sin duda el elemento antiartístico y explosivo de Schönberg. Las piezas para piano *Op. 11* son antiornamentales hasta adoptar una gesticulación iconoclasta. Pero la expresión inestilizada y desnuda es lo mismo que la hostilidad al arte.[1] Hay algo en

1. El gesto realiza ante el oído del oyente aquello a que tiende el desarrollo de Schönberg: descubrir lo subcutáneo, análogamente al coetáneo cubismo, trasladando a fenómenos inmediatos estructurales latentes. La analogía afecta especialmente a la eliminación de la perspectiva tradicional en la pintura y de la armonía tonal — "espacial" — en la música. Ambas son consecuencias del impulso de hostilidad al ornamento. La perspectiva pictórica, no en vano llamada "trompe-l'oeil", contiene un elemento de engaño propio también, aunque sin duda de un modo difícilmente determinable, de la armonía tonal que produce la ilusión de profundidad espacial. Esta es precisamente la que queda destruida por las piezas para piano *Op. 11*. Lo insoportable de la armonía era su momento ilusionístico, y la reacción contra él ha contribuido decisivamente a dirigir lo interno hacia afuera. Pero el momento ilusionista estaba íntimamente emparentado con aquel *stile* representativo del que se distanció Schönberg. En la medida en que imita, el arte se basa siempre en ilusión. Pero, al igual que la pintura, tampoco la música consiguió eliminar simplemente el espacio, sino que sustituyó el espacio ilusorio y fingido por una especie de espacio ampliado que pertenece exclusivamente a la música misma.

Schönberg, acaso una obediencia a aquel "No te harás imagen alguna" citado por un texto de los coros *Op. 27*, que querría extirpar de la música, del arte sin imágenes, todos los rasgos estéticos y de reproducción. Pero esos rasgos son al mismo tiempo caracteres del idioma en el que se piensa todo pensamiento musical de Schönberg. Así ha trabajado hasta el final. Constantemente, incluso en la fase dodecafónica, ha emprendido heroicos esfuerzos de olvido, de destrucción o desmonte de capas musicales recubridoras, pero siempre, a pesar de eso, ha seguido manteniendo tenazmente el idioma musical. Por eso se siguen siempre a las reducciones obras complejas y ricamente tejidas, en las que se hace lenguaje musical aquello mismo que quería romper con ese lenguaje. Así, por ejemplo, después de las primeras piezas atonales para piano surgen las obras para orquesta del *Op. 16*, las cuales no ceden sin duda en cuanto a la emancipación del material, pero se desarrollan de nuevo en polifonía y trabajo motivístico incluso en medio de su propia "prosa". El trabajo temático se presenta ya mucho antes de la técnica dodecafónica en las "formaciones básicas". También el *Pierrot Lunaire* conoce análogos, como por ejemplo el *Mondfleck*, célebre por el *tour de force* de una fuga acompañada por dos cánones simultáneos y regresivos, pero que, además, deriva rigurosamente el tema de la fuga y el del canon de viento de una serie, mientras que el canon de cuerdas constituye un "sistema de acompañamiento" como los que luego fueron casi obligados en la técnica dodecafónica. Al modo como el atonalismo libre surgió de la estructura de la gran música de cámara tonal, así surge el procedimiento dodecafónico del modo de composición del atonalismo libre. El hecho de que las piezas orquestales descubrieran el principio serial sin enrigidecerlo en sistema hace de ellas obras de las más logradas. Algunas de esas piezas, como la segunda con su ramificada lírica y la última, concentrada en un final de fuerza de perspectiva sin precedentes, están a la altura de las grandes obras de cámara tonales y de los *Georgelieder*. Tampoco están por debajo de ese nivel las obras teatrales *Erwartung* y *Glückliche Hand*, consideradas como composiciones. Pero en ellas la hostilidad al arte se hace, como pose, extrañeza al arte. Seguramente no ha compuesto

nunca Schönberg nada más libre que la *Erwartung*. No sólo se emancipan los medios expositivos, sino la misma sintaxis. No exageraba Webern cuando en el primer simposio publicado sobre Schönberg escribía que la partitura era "un acontecimiento sin precedentes. En ella se rompe con toda la arquitectónica tradicional; en todo momento se da la novedad de una violentísima modificación de la expresión". Cada momento se entrega a la moción espontánea, y el objeto de la composición, la exposición del temor, conserva la inervación histórica de Schönberg, emparentada con la del más profundo expresionismo inmediatamente anterior a 1914. Pero Schönberg no ha sabido elegir el texto. El monodrama de Marie Pappenheim es expresionismo de segunda mano, diletantismo por su lengua y por su estructura, y esa inautenticidad se comunica a la música. Por ingeniosa que sea la división del todo en tres partes por Schönberg — búsqueda, marcha y canto final o lamento — la música no puede tomar del texto una forma interna, y al pegarse a él tiene que repetir constantemente los mismos gestos y las mismas configuraciones. Así choca con el postulado de la innovación permanente. En la *Glücklichen Hand* que, con actitud no menos expresionista, se dirige en lo compositivo hacia lo objetivamente sinfónico, esbozando pastosas formas, la objetividad queda irremediablemente comprometida por el necio narcisismo del texto teatral. La sinfonía a la que apuntaba la obra de Schönberg no llegó a escribirse.

Los *Lieder para orquesta op. 22* se terminan con las palabras "Un bin ganz allein in dem grossen Sturm". [1] Schönberg tiene que haber experimentado entonces la suma intensificación de sus fuerzas. Su música se dilata como un gigante, como si el total, la "gran tempestad", quisiera encenderse sobre la autoolvidada subjetividad: "completamente solo". A esos años pertenece el *Pierrot Lunaire*, la más conocida de todas las obras de Schönberg desde el abandono del tonalismo. Con mucha fortuna se equilibra en esta obra la tendencia a la objetividad y a la gran amplitud con lo que el sujeto es capaz de cumplir. Se establece un cosmos de todos los caracteres musicales y expresivos imaginables, pero como en el espejo de una aislada inte-

1. "Y estoy completamente solo en la gran tempestad".

rioridad, en un invernadero anímico como el cantado poco antes en el *Lied* con palabras de Maeterlinck, legendario y absurdo. Lo restaurador de la pieza, passacaglia, fuga, canon, vals, serenata y *Lied* con estrofas, se precipita irónicamente, como desnaturalizado, en un *paradis artificiel,* y los temas, recortados hasta lo aforismático, suenan como mero lejano eco de temas plenamente pensados. Este quebrado carácter es inseparable del intento de anacronismo. Los poemas de Albert Giraud traducidos por Hartleben retroceden a antes del expresionismo, a una esfera de artesanía artística, ornamentación figurativa y estilización. Lo que el sujeto parece encontrar en esas poesías, en cuanto a forma y contenido, no es más que su propia inconsciente proyección. Esta exquisita y magistral pieza de Schönberg está, y no sólo por su asunto, bajo la paradójica amenaza de cursilería que afecta a todo lo exquisito, y, además, la música misma, en su inclinación a lo discursivo y lineal y a la obtención de puntas sensitivas, sacrifica algo de lo conseguido por Schönberg desde la *Erwartung.* Pese a toda la virtuosa espiritualidad del *Pierrot* y aunque en él se encuentren algunas de sus composiciones más complejas, la empresa musical que representa, como producción de conexiones superficiales, es una imperceptible retirada de la más avanzada posición conseguida. Pero el hecho no puede atribuirse a una disminución de su capacidad de compositor. Nunca ha dispuesto Schönberg más soberanamente de sus medios que en los arabescos que superan como en juego todo peso musical. Pero el músico entra en colisión con esa necesidad histórica que se encarna en él con más plenitud que en cualquiera de sus colegas de la época. Schönberg ha caído en la aporía de la falsa transición. Nada espiritual se ha sustraído desde Hegel a esa aporía, acaso ya no es alcanzable la ausencia de contradicción en el ámbito, tan parco, del espíritu (*ya,* en el supuesto de que haya sido alcanzable alguna vez). El sujeto estético, como el filosófico, en cuanto plenamente desarrollado y dueño de sí mismo, no puede contentarse consigo mismo y con su "expresión" y tiene que apuntar a una obligatoriedad objetiva, como la mentada desde el primer día por el generoso gesto de Schönberg. Pero esa obligatoriedad no puede conseguirse por mera subjetividad, aunque esté alimentada por toda la dinámica social, si no se encuentra sustantivamente en la

sociedad misma; mas el sujeto estético tiene que separarse precisamente hoy día de esa sociedad que ha perdido todo contenido sustantivo. En Schönberg se ha repetido el destino del Nuevo Decálogo de Nietzsche, y el destino de George que, por conseguir una posibilidad de lírica cultural, llegó a inventarse un Dios; no en vano se ha sentido Schönberg atraído por los dos. Luego del *Pierrot* y de los *Lieder* orquestales empezó a componer un oratorio. Los fragmentos que se publicaron de esa música muestran una vez más la capacidad schönbergiana de alcanzar lo sumo sin rodeos, como en el martilleo de la *Glücklichen Hand;* pero el texto revela lo desesperado de la empresa. En la insuficiencia literaria se manifiesta la imposibilidad de la cosa misma, la incoherencia de una coral religiosa en plena sociedad capitalista tardía, de la estética figura de la totalidad. La voluntad y la fuerza del individuo no bastan para arrancar a la realidad alienada y escindida el todo como positividad, sino que el individuo queda remitido a la negación, si es que no quiere dejar pudrir su obra en la mentira y la ideología. El *chef d'œuvre* quedó inacabado, y la confesión del fracaso, las palabras de Schönberg "fragmento como todo", testimonian en favor suyo de modo acaso más importante que todos sus éxitos. No hay duda de que habría podido forzar el problema para realizar lo que quería, pero seguramente habrá rastreado algo falso precisamente en lo que se proponía: la idea de *chef d'œuvre* está hoy día embrujada, y es sólo el *genre chef d'œuvre.* Es demasiado profundo el hiato entre la sustantividad del Yo y una constitución general de la existencia social que niega al Yo no sólo la sanción externa, sino también las condiciones a priori: así no pueden lograr las obras de arte la síntesis. El sujeto sabe de sí mismo como de algo objetivo, sustraído a la casualidad de su mera existencia; pero este saber es al mismo tiempo verdadero y falso. Aquella objetividad arraigada en el sujeto se ve imposibilitada de reconciliarse con una situación que niega precisamente el contenido propio de aquella objetividad precisamente en cuanto mienta la plena reconciliación con ella, reconciliación a la que tendría que entregarse para escapar de la importancia del mero ser-para-sí. Cuanto más alta es la especie del artista tanto más intensa es la tentación de lo quimérico. Pues el arte, a diferencia del conocimiento, no puede esperar,

pero en cuanto que cede a la impaciencia queda envuelto en confusión. En esto se parece Schönberg no sólo a Nietzsche y a George, sino también a Wagner. Los rasgos sectarios que se dan en él y en su círculo son síntomas de la falsa transición. Su autoritario ser es de tal naturaleza que, tras ponerse consecuentemente a sí mismo el principio de la música total, tiene que prescribírselo y luego que soportarlo. La idea de libertad queda bloqueada en su música por la desesperada necesidad de someterse a una heteronomicidad, porque fracasa el esfuerzo por superar la mera individualidad y objetivarse. La interna imposibilidad de la objetivación de la música se manifiesta en los rasgos constrictivos de su complexión estética. Esa música no puede en realidad salir de sí misma y, por tanto, tiene que levantar como autoridad sobre sí misma la propia arbitrariedad bajo cuyo signo emprendió su intento. El iconoclasta se convierte en fetichista. El principio de una música racional, transparente e inclusiva al mismo tiempo del sujeto quedó separado de la realización y se transforma, como abstracción, en precepto rígido e indiscutido.

La pausa que se produce en la creación de Schönberg, pausa de bíblica duración, no puede explicarse satisfactoriamente por el particular destino de Schönberg durante la guerra y la época de la inflación. Sus fuerzas se reagrupan como tras una mortal derrota. En aquellos años se ocupó con increíble intensidad de la "Asociación para ejecuciones musicales privadas" fundada por él mismo. Es casi imposible exagerar lo que significa Schönberg para la interpretación musical. El hombre que, como compositor, volvió hacia afuera lo subcutáneo, ha descubierto y legado un modo de exposición en el que se hace visible la estructura subcutánea, y la ejecución es realización integral de la conexión musical. El ideal de interpretación converge con el de composición. El sueño del sujeto-objeto musical se concreta tecnológicamente una vez que el compositor ha renunciado a terminar la *Jakobsleiter*. Ya no espera que el paso a la obligatoriedad se realice por entidades y formas suprapersonales, sino sólo por el movimiento propio de la cosa según procedimientos de composición consecuentes. Con ello se muestra insobornablemente superior a todas las tendencias restauradoras y usurpatorias que se manifestaron en la música postexpresionista,

incluso en los puntos en los que su propio componer roza el neoclasicismo objeto de sus burlas. Pero la resuelta confianza del Schönberg posterior en el procedimiento como garantía de totalidad comprensiva no hace más que retrasar la presencia de la aporía. Algo casi imperceptible ocurre en esta música bajo el primado de la ingeniosísima técnica dodecafónica. En ella, sin duda, llegan a conciencia, se codifican y sistematizan experiencias y reglas fundidas necesaria y convincentemente en el proceso de composición. Pero este acto afecta al carácter veritativo de aquellas experiencias. Estas dejan de estar abiertas y de ser accesibles a la corrección dialéctica. Como Némesis amenaza a Schönberg lo que ya en 1912 había escrito Kandisnky en un artículo en honor suyo: "El artista piensa que una vez que 'ha encontrado finalmente su forma' puede seguir produciendo tranquilamente obras de arte. Desgraciadamente, no se da cuenta por lo general de que a partir de ese momento (de la 'tranquilidad') empieza muy pronto a perder aquella forma finalmente hallada". Pues toda obra de arte es un campo de fuerzas, y al igual que el acto de pensamiento es inseparable del contenido veritativo del juicio lógico, del mismo modo son las obras de arte verdaderas sólo en la medida en que rebasan sus presupuestos materiales. El elemento fantasmagórico común a los sistemas técnico-estéticos y a los cognoscitivos les asegura sin duda una fuerza sugestiva, y así se convierten en modelos. Pero al negarse a la aurreflexión y presentarse fijos y quietos, sucumben a un algo mortal que paraliza precisamente los impulsos que al principio movieron al sistema. No hay vía intermedia para escapar a la alternativa. Ignorar la comprensión filtrada en el sistema significa aferrarse impotentemente a lo rebasado. Pero el sistema se convierte en idea fija y receta universal. Lo falso no es el procedimiento en sí — seguramente nadie puede componer hoy que no haya sentido en el propio oído la gravitación hacia la técnica dodecafónica —, sino su *hipostatización*, la *recusación de lo otro*, de *lo que no ha sido* ya incluido analíticamente. La música no tiene derecho a disfrazar de cosa objetiva el método, que no es la cosa misma, sino una pieza de razón subjetiva. Pero se ve tanto más obligada a hacerlo cuanto menos realmente se encuentra el sujeto estético con algo que le haga frente y, al mismo tiempo, armonice con

él y le oriente: la fórmula mágica sustituye entonces a la amplia obra que se prohíbe ella misma la realización. El que quiera mantener la fidelidad a Schönberg debe ponerse en guardia contra todas las escuelas dodecafonistas. Estas, que con su tacto y su prudencia no saben ya hoy nada de riesgos, se han puesto al servicio de un segundo conformismo. Los medios se han convertido en fines. Para Schönberg, su atadura a la tradición lingüística musical fue un bien: con el procedimiento dodecafónico organizó una música muy compleja y muy necesitada de tales apoyos. En los sucesores, el procedimiento pierde paulatinamente su función y se abusa de él como mero sustitutivo de la tonalidad, útil para pegar uno tras otro fenómenos musicales tan simples que no hay necesidad de rodearlos de tanto teatro. Pero Schönberg no está completamente limpio de culpa en este proceso. A veces escribió gigas y rondós dodecafónicos, formas en las que la técnica dodecafónica es una determinación superflua y al mismo tiempo incompatible con tipos que suponen inequívocamente la modulatoria tonal. Así iluminó en sus comienzos violentamente la inconsistencia de lo demasiado consistente, para luego esforzarse durante años por corregirlo.

Hasta hoy día sigue abierto el potencial de la técnica dodecafónica. Esa técnica permitía de hecho la síntesis de procedimientos muy libres y muy rigurosos. Al dominar el trabajo temático el material de un modo total y absoluto, la composición misma podía hacerse realmente atemática, "prosa", sin sucumbir por ello a la casualidad. Pero la cosificación del procedimiento resulta flagrante en el momento en que Schönberg confía a las series dodecafónicas, que no deben hacer más que predisponer el material, la fundación de las grandes formas. Y lo que en otro tiempo daba de sí la tonalidad, gracias a las proporciones modulatorias, no puede pedirse a una técnica cuyo sentido es precisamente el no aparecer externamente. Si las series dodecafónicas y sus relaciones resultaran tan evidentes en una forma mayor como las relaciones tonales en la música tradicional, la forma tabletearía mecánicamente. Las series dodecafónicas no definen un espacio musical dentro del cual juegue la obra y que regule previamente la intuición, sino que son las unidades mínimas que permiten construir un todo integral de omnifacéticas relaciones. Si se hacen manifiestas, el todo se

disuelve en sus átomos. La fantasía de variación de Schönberg ha escondido por eso obviamente las series tras el decurso real de la música. Pero colocadas allí no podían ya tampoco ejercer la acción arquitectónica que él esperaba. La contradicción entre organización latente y música manifiesta se reproduce a un nivel más alto. Para evitarla apela Schönberg a medios formales tradicionales. Al cargar a la técnica dodecafónica la objetividad como una especie de orden conceptual-universal que ella no soportaba, tuvo que recoger fuera, sin consideración del material, las categorías de ese orden. Nunca se ha liberado de la fe en las categorías del orden musical como tales. Muchos de los grandes movimientos dodecafónicos, especialmente los de la época americana, están convincentemente conseguidos. Pero los mejores no se han confiado ni a las series dodecafónicas ni a los tipos tradicionales. Se trata de aquellos en que opera con medios propios de la composición y sin inhibiciones, disponiendo, por ejemplo, en estratos, alrededor de diversos modelos centrales, superficies temáticas ordenadas. Una vez más se intensifica la lógica de la estructura: la construcción, por ejemplo, del tema principal del primer movimiento del *Concierto para violín* es más pregnante que cualquier cosa escrita antes de introducir la técnica dodecafónica. Pero la apariencia de naturalidad, de ordo musical, que parece a los adeptos una mala herencia de la tonalidad —la cual era ya no naturaleza, sino ella misma producto de la racionalización— no es sino testimonio de debilidad, de inerme nostalgia de seguridad. Así puede mostrarse drásticamente, por ejemplo, en la relación de la técnica dodecafónica con la octava. La identidad de la octava se acepta implícitamente: sin ella sería inimaginable uno de los principales principios dodecafónicos, el de la trasponibilidad de todo tono en cualquier octava. Pero al mismo tiempo la octava lleva en sí algo de "tonal", y algo perturbador el equilibrio de los doce semitonos; donde se duplican las octavas se asocian trítonos. La contradicción está ya plenamente formada en la oscilante praxis de Schönberg. Anteriormente, y ya en las obras del atonalismo libre, había evitado la octava. Pero luego las ha escrito, probablemente por conseguir claridad para los bajos y las principales voces temáticas. La primera pieza en que se encuentran es la *Oda a Napoleón*, obra

que juega con la tonalidad; igual que en el posterior concierto de piano, en esta pieza se observa cierta violencia y cierta impurificación del lenguaje. En los primeros momentos de la técnica, la falsa naturaleza se traiciona plenamente en rasgos apócrifos, sórdidos y absurdos. De vez en cuando, esa música parece ir a perder toda su sublimación y convertirse en bruta materia, a la vez formularia y sin sentido. Al modo como el dogma de los astrólogos consigue relacionar los movimientos de los astros con la prognosis de destinos humanos, pero sin que ambas cosas queden ligadas por el acto de comprensión, así también el decurso del acaecer dodecafónico, determinado hasta la última nota, lleva en sí un resto aislado respecto de la experiencia viva. Para burla de la posible síntesis de legalidad y libertad, la necesidad absolutizada resulta ser casualidad.

El gran compositor triunfó de nuevo sobre el inventor cuando Schönberg concentró toda la energía de la última época de su vida en la tarea de extirpar de la técnica dodecafónica el elemento apócrifo. Las primeras composiciones seriales, no estrictamente dodecafónicas, estaban limpias de aquel elemento. En las cuatro primeras piezas del *Op.* 23 palpita aún la eruptiva fuerza de la fase expresionista. Apenas hay partes rígidas. La segunda, por ejemplo, una peripecia del tipo a que dio lugar el scherzo en manos de Schönberg, no es más que un diminuendo de suma originalidad y composición absolutamente sustantiva: el arranque se apaga en seguida y deja como eco una frase tranquila, nocturna, consoladora y conclusiva. La impetuosa cuarta pieza está quizás más cerca que ninguna otra de la idea de una composición dodecafónica atemática. Las primeras piezas propia y plenamente dodecafónicas son la *Suite para piano op.* 25 y el *Quinteto para viento op.* 26. Estas destacan propiamente lo necesitario de la concepción, y son una especie de música del *Bauhaus*, una especie de constructivismo metálico cuya capacidad de hacer impacto viene precisamente de la ausencia de expresión primaria; cuando aparecen en esa pieza caracteres expresivos están ellos mismo "construidos". El quinteto, probablemente la pieza más difícil de oír de todo lo que ha escrito Schönberg, significa en su crudeza la máxima sublimación hacia una dimensión propia del músico: es una declaración de guerra al color. El impulso schönbergiano contra lo

infantil, contra la necedad musical, afecta al medio mismo que parece plenamente culinario, mero estímulo sensorial más acá a todo acto espiritual. Entre todas las hazañas de integración de medios musicales realizadas por Schönberg hay que contar, y no como la menor, el hecho de que arrancara definitivamente el color a la esfera ornamental y lo elevara a la categoría de elemento de composición por derecho propio. El color se convierte en un medio de aclaración de la conexión. Pero esta inserción en la composición resulta una dura sentencia para el color. Schönberg lo ha rechazado expresamente en un lugar de *Style and Idea.* Cuanto más desnuda se presenta la construcción, tanto menos necesita de la ayuda colorística. Así se vuelve el principio contra las propias conquistas de Schönberg, de un modo acaso comparable con lo que ocurre al último Beethoven, en el que toda sensorial inmediatez se reduce a mera superficialidad y alegoría. Esta tardía forma de ascesis schönbergiana, de la negación de todo lo que pueda ser fachada, es fácil de imaginar generalizada y afectando a todas las dimensiones musicales. La música emancipada llega a sentir sospechas contra el sonido real como tal. Análogamente, con la realización de lo "subcutáneo" se dibuja en el horizonte el final de la interpretación musical. Una silenciosa e imaginativa lectura de la música podría hacer la ejecución sonora tan superflua como la lectura puede hacer superflua el habla, y ello además podría liberar y sanar a la música del mal que casi toda ejecución hace hoy al contenido compositivo. La inclinación al silencio, tal como constituye el aura de cada sonido en el lirismo de Webern, es hermana de esta tendencia originada en Schönberg. Pero hay que darse cuenta de que la tendencia se orienta a que la emancipación y la espiritualización de la música liquiden virtualmente, con la apariencia sensible, también el arte mismo. En la obra tardía de Schönberg la espiritualización del arte labora enfáticamente en su misma disolución, uniéndose así, en el fondo del abismo, con el elemento antiartístico y barbárico. Por ello los esfuerzos por conseguir una abstracción más plena, los de Boulez y otros jóvenes compositores dodecafonistas de todos los países, no son mera "confusión", sino ulterior desarrollo de una intención de Schönberg. El motivo autoritario y de violenta disposición sobre el material, cada vez más rudo

al envejecer el músico, ha roto en cambio paradójicamente en muchos respectos la constricción del sistema de la consecuencia desencadenada. El componer de Schönberg no ha fingido nunca la primitiva unidad de composición y procedimiento técnico. La experiencia de que aquí y ahora es imposible constituir un sujeto-objeto musical no ha sido cosa perdida para Schönberg. Ello le ha salvado, por una parte, la libertad de movimientos subjetiva y, por otra, ha alejado de la configuración objetiva el demonio de la máquina de componer. Schönberg reconquistó aquella libertad en cuanto pudo moverse con la técnica dodecafónica como con un "lenguaje" habitual, en la escuela de la *Suite de cámara op. 29,* alegre y sin cargas, y de las variaciones orquestales didácticas de las que Leibowitz pudo destilar un compendio de la nueva técnica. El íntimo contacto con el texto y con las puntas — todo lo modestas que se quiera — de la ópera cómica *Von heute auf morgen* le ha devuelto plenamente toda la flexibilidad del idioma musical. Consciente de esa flexibilidad, vuelve Schönberg a buscar el *chef d'oeuvre,* pero de nuevo vuelve a interrumpirlo antes del final, con aquella enigmática fe en que iba a vivir desmedidamente, fe con la que se enmascara su desesperación por aquella sentencia de imposibilidad. El inolvidable estreno del *Tanz um das goldene Kalb* en Darmstadt, en el verano de 1951, demostró que a principios de la tercera década del siglo sus fuerzas volvieron a alcanzar la cima; el estreno, pocos días antes de la muerte de Schönberg, cosechó por vez primera para una obra dodecafónica el entusiasmo que aquel despreciador de todo aplauso necesitaba más que cualquiera. La intensidad de la expresión, la disposición de los colores y la fuerza de la estructura lo rebasan y superan todo. A juzgar por el texto del fragmento, *Moses und Aron* se pierde como obra completa; la incompleta debe colocarse entre los grandes fragmentos de la música.

Schönberg, que se resistió a todas las convenciones en el ámbito de la música, se ha encontrado en el papel que le correspondió en la división social del trabajo, división que le ató con juramento al terreno de la música. Su inspiración de rebasar ese ámbito siendo pintor y poeta fue pronto frustrada: la división del trabajo no puede anularse por la pretensión del genio universal. Y así se ha alineado entre los "grandes com-

positores", como si este concepto fuera eterno. La más ligera crítica a cualquiera de los maestros desde Bach en adelante le resultaba insoportable; no sólo negaba Schönberg la existencia de diferencias de cualidad en la obra de cada maestro, sino hasta, si podía, las diferencias estilísticas entre sus trabajos de diversos géneros, hasta diferencias tan indiscutibles como las que existen entre la sinfónica y la camerística de Beethoven. La idea de que la categoría "gran compositor" pudiera variar históricamente le afectó tan poco como la duda de si su obra, cuando llegara el momento, tendría que quedar establecida como la de un clásico. Contra su voluntad cristaliza en el interior de su obra algo que se opone, en el terreno musical-inmanente, a esas ingenuas ideas sociales. El hastío ante la apariencia sensible, propio de su estilo tardío, corresponde a la emasculización del arte a la vista de la posibilidad de cumplir realmente su promesa y del terror que, para impedir esa posibilidad, destruye toda medida que aún pudiera hacerse imagen. En medio de la especializada obnubilización, su música ha lanzado las luces que irradian más allá del ámbito estético. Su insobornable honestidad cobró conciencia de ello, por de pronto, en los primeros meses de la dictadura hitleriana, cuando dijo sin rodeos que sobrevivir es más importante que el arte. Y si su obra tardía se ha salvado de la caducidad de todo arte hecho bajo el golpe de la segunda guerra mundial — como acaso sólo el de Picasso ha conseguido salvarse —, lo debe a aquella relativización de lo artístico en que se espiritualiza el elemento schönbergiano ajeno a la cultura. Es posible que esto aclare definitivamente los rasgos didácticos. La observación de Valéry según la cual el trabajo de los grandes artistas tiene algo de ejercicios de dedos, digitación en el estudio de obras no logradas ellas mismas, podría haber sido hecha pensando en Schönberg. La utopía del arte vuela por encima de las obras. Por lo demás, sólo este medio produce esa característica comprensión entre músicos en la que se hace indiferente la diferencia de producción y reproducción. Los músicos sienten vagamente que trabajan en la música y no en las obras, aunque sólo a través de éstas. En vez de ellas, el Schönberg tardío componía paradigmas de una música posible. La idea de la música misma se hace tanto más trasparente cuanto menos se afe-

rran las obras a su apariencia. Las obras van identificándose con lo fragmentario, cuya sombra siguió al arte de Schönberg durante toda su vida. Los últimos trabajos hacen un efecto fragmentario no sólo por su brevedad, sino también por su comprimida dicción. La dignidad de la gran obra pasa a sus cascos. Oratorio y ópera bíblica quedan compensados por los pocos minutos de la narración de *Der überlebende von Warschau,* minutos en los que Schönberg suspende por decisión propia el ámbito estético por obra de meditaciones y experiencias que se sustraen pura y simplemente al arte. El núcleo expresivo de Schönberg, la angustia, el temor, se identifica con la angustia de la mortal tortura de los hombres bajo el dominio total. Los sonidos de la *Erwartung,* los *schocks* de la música cinematográfica del "peligro amenazador, temor y catástrofe", alcanzan lo que profetizaban. Aquello que parecía expresar la debilidad y la impotencia del alma individual da testimonio de lo que se inflige a la humanidad en las personas de aquellos que tienen que representar como víctimas al todo que se lo inflige. Jamás ha sonado el espanto con tanta verdad en la música, y en el momento en que se hace sonido, esa música encuentra su fuerza liberadora gracias a la negación. El canto judío con que termina el *Überlebende von Warschau* es música en calidad de protesta de la humanidad contra el mito.

MUSEO VALÉRY-PROUST

En memoria de Hermann von Grab

La expresión *museal* tiene en alemán un aura hostil. Designa objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a muerte. Se conservan más por consideración histórica que por necesidad actual. Museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos se acumulan en ellos: el valor de mercado elimina la satisfacción del contemplar, pero, en compensación, se exhiben los museos. Aquel que no posee una colección particular —y los grandes coleccionistas particulares son cada vez más escasos— puede conocer en los museos pintura y plástica en gran escala. Cuando el museo resulta demasiado molesto y se hace el intento de presentar, por ejemplo, cuadros en su ambiente original o en un ambiente parecido a éste, como palacios barrocos o rococó, se suscita todavía más malestar que cuando las obras se ofrecen fuera de todo contexto y simplemente amontonadas en salas museales; ese refinamiento hace en efecto más daño al arte que el mismo cajón de sastre del museo. Cosa análoga puede decirse de la música. Los programas de las grandes sociedades de conciertos, orientados por lo general retrospectivamente, tienen siempre mucho de museal, pero el Mozart interpretado a la luz de diociochescos candelabros es envilecido hasta la mascarada, y los esfuerzos por retrotraer la música desde la distancia de la ejecución hasta la conexión con la vida inmediata son de declarada impotencia y, además, muestra de verdadero rencor retrógrado. Con razón

dijo Mahler a un bien intencionado, que le recomendaba oscurecer la sala de conciertos para crear ambiente, que una ejecución que no haga olvidar el lugar no vale absolutamente nada. En tales dificultades se dibuja algo de la fatal situación que se llama tradición cultural. En cuanto que ésta deja de poseer una fuerza sustancial y captadora y sólo se apela a ella porque es bueno tener una tradición, lo que aún pudiera quedar de ella se desprende del fin y queda en mero medio. El espectáculo artístico cuidadosamente organizado se convierte así en burla de lo que pretende conservar. Creyendo que lo originario puede restablecerse voluntariamente se queda preso en un romanticismo sin salida; la modernización del pasado violenta a éste sin mejorarlo; pero si se quisiera renunciar radicalmente a la posibilidad de la experiencia de la tradición, se caería en la barbarie a fuerza de querer ser fieles a la cultura. El hecho de que el mundo está desquiciado se patentiza siempre en el hecho de que, hagamos lo que hagamos, lo haremos mal.

Pero no debería ser lícito limitarse a comprender en general esta negativa situación. Un litigio espiritual como el que tiene por objeto los museos debería solventarse con argumentos específicos. Para hacerlo se cuenta con dos documentos extraordinarios. Los dos auténticos poetas[1] de la última generación francesa, Paul Valéry y Marcel Proust, han hablado acerca de la cuestión de los museos, y precisamente en sentidos contrarios, aunque sin que ninguna de las dos manifestaciones se oriente polémicamente contra la otra ni traicione conocimiento de ella. En su aportación a un volumen colectivo dedicado a Proust subraya Valéry lo poco que conoce la obra novelística de Proust. La pieza de Valéry que aquí interesa se titula *Le Problème des Musées* y se encuentra en el volumen de ensayos *Pièces sur l'art.* El correspondiente lugar de Proust se encuentra en el tercer volumen de *A l'ombre des jeunes filles en fleur.*

El alegato de Valéry se refiere evidentemente a la turbadora plétora del Louvre. Valéry declara que no tiene demasiada afi-

1. *Dichter.* "Poeta", pensado etimológicamente, da con aproximación el concepto alemán. *(N. del T.)*

ción a los museos. En ellos se conserva mucha cosa admirable y poca deliciosa. La palabra *délices* que utiliza Valéry puede considerarse, dicho sea de paso, como intraducible al alemán. Las traducciones usuales parecerían de folletón, o serían pesadas y wagnerianas, y ni las más adecuadas pueden expresar el sutil recuerdo del disfrute feudal que está asociado a la actitud de *l'art pour l'art* desde *Villiers de l'Isle Adam* y que, en alemán, no resuena más que en la voz importada *deliziös*, cómica y teatral como a lo *Caballero de la Rosa*. En todo caso, el señorial Valéry se siente ya molesto por el autoritario gesto del conserje que le recoge el bastón y por el letrero que le prohíbe fumar. Una fría confusión reina según él entre las esculturas, tumulto de congeladas criaturas cada una de las cuales postula la inexistencia de las demás, desorden extrañamente organizado. En medio de la contemplación de las figuras expuestas se sufre, dice burlonamente Valéry, un sagrado escalofrío: aún se puede hablar en voz un poco más alta que en la iglesia, pero desde luego más baja que en la vida. No se sabe por qué se ha acudido: para ilustrarse, para entusiasmarse, por cumplir un deber, por satisfacer una convención. Cansancio y barbarie se encuentran allí. Ninguna cultura del placer, ni tampoco ninguna cultura de la razón, habría erigido tal casa de la inconexión. En ella se guardan, prosigue, visiones de muerte.

El sentido del oído, dice Valéry —que estaba lejos de la música y por eso, acaso, podía hacerse ilusiones al respecto— se encuentra más protegido: nadie puede en efecto obligarle a oír diez orquestas a la vez. El espíritu no puede realizar simultáneamente todas las operaciones posibles. Sólo el ojo movible tiene que captar en el mismo momento un retrato y una marina, una cocina y un arco triunfal, y, ante todo, modos de pintar estrictamente incompatibles. Pero cuanto más hermosas son pinturas y figuras tanto más diversas son: objetos insólitos, únicos. Esta figura, se dice a veces, mata a todas las que la rodean. Si eso promueve el olvido, la entera herencia se pierde. Igual que el hombre pierde fuerzas por el exceso de medios técnicos auxiliares, así también se empobrece por el exceso de sus riquezas.

La argumentación de Valéry presenta acentos resueltamente

conservadores en cuestiones de cultura. Seguramente se ha preocupado muy poco por la crítica de la economía política. Tanto más asombroso es que sus estéticos nervios indiquen tan exactamente el hecho de la superacumulación en el momento de registrar la falsa riqueza. Utiliza Valéry metafóricamente una expresión que, literalmente tomada, vale de la economía, y habla de la acumulación de un capital excesivo y, por lo tanto, inutilizable. Ocurra lo que ocurra, ya sea que los artistas produzcan, ya sea que mueran personas ricas, todo beneficia a los museos; son como las casas de juegos: no pueden perder; y ésa es su maldición. Pues los hombres se pierden sin remisión en sus galerías, solos ante tanto arte. No hay más reacción posible que la que Valéry considera como sombra general y de principio del progreso de dominio material de cualquier tipo: la superficialidad creciente. El arte se hace según el asunto de educación y de información, Venus se convierte en documento; y, en asuntos de arte, la educación le parece una derrota. De modo completamente análogo argumenta Nietzsche en las *Consideraciones intempestivas* cuando habla de la utilidad y del perjuicio de la historia como ciencia. Bajo el impacto del museo alcanza Valéry la comprensión histórico-filosófica que penetra en la muerte de la obra de arte: en los museos ejecutamos el arte del pasado.

Valéry no puede liberarse del grandioso caos del museo —parábola, podría decirse, de la anarquía de la producción de mercancías en la desarrollada sociedad burguesa— ni siquiera cuando ya está en la calle, y busca la causa de su molestia inquieta. La pintura y la escultura —así cuenta que le dice el demonio del conocimiento— son niños abandonados. "Muerta está su madre, muerta está su madre la arquitectura. Mientras vivió, les dio lugar y límite. No eran libres de vagar y errar. Tenían su espacio, su luz bien definida, su materia. Reinaban entre ellos justas relaciones. Mientras ella vivió supieron lo que querían... Adiós, me dice el pensamiento, no quiero seguir adelante." Con romántico gesto se detiene la reflexión de Valéry. Pero al dejarla abierta evita el poeta la consecuencia inevitable del conservador cultural radical: liquidar la cultura para serle fiel.

Las ideas de Proust sobre los museos están entretejidas del

modo más artístico en la conexión de *A la recherche du temps perdu*. Sólo en el contexto se abren plenamente en su significación precisa. Las reflexiones, con cuyo uso apela Proust a la práctica de la novela pre-flaubertiana, no son nunca en él meras consideraciones sobre lo expuesto, sino que crecen con ello por subterráneas asociaciones y caen así, como la narración misma, en el gran continuo estético del interno soliloquio. En un lugar habla de su viaje al balneario de Balbec. Al hacerlo marca la cesura que los viajes imponen al decurso de la vida "al llevarnos de un nombre a otro". Escenarios de esas cesuras son en primer lugar las estaciones, "esos especialísimos lugares... que, por así decirlo, no son parte de la ciudad y, sin embargo, contienen la esencia de su personalidad tan claramente como presentan su nombre en los letreros". Como ocurre con todo bajo la mirada del recuerdo proustiano, que extrae a todo objeto su intención, las estaciones se convierten en protoimágenes históricas, y en este caso trágicas, por serlo del adiós. Dice de la nave vidriada de la Gare Saint-Lazare: "Por encima de una ciudad dispersa tendió su ancho cielo salvaje, lleno de amenazadores dramas; tan modernos, casi tan parisinos son algunos cielos de Mantegna o Veronese, y bajo esa bóveda no puede consumarse más que algo terrible o solemne, la salida de un tren o una crucifixión".

La transición asociativa al museo se silencia en la novela: es la imagen de aquella estación pintada por Claude Monet, pasión de Proust, y que se encuentra hoy en la colección del Jeu de Paume. En pocas palabras compara Proust la estación con el museo. Ambos lugares se sustraen a la conexión superficial y convencional de los objetos de acción, y podría añadirse: ambos son portadores de una simbólica de la muerte: la estación, del arcaico símbolo mortal del viaje; y el museo de aquel simbolismo mortal que se refiere a la obra, *l'univers nouveau et périssable*, el universo nuevo y perecedero creado por el artista. Igual que las reflexiones de Valéry, las de Proust giran en torno de la mortalidad de los artefactos. Lo que parece eterno, dice en otro lugar, contiene en sí los motivos de su destrucción. Las frases decisivas sobre el museo están incluidas en la fisiognómica de la estación: "Pero en todos los terrenos tiene nuestro tiempo la manía de exponernos las cosas en

su contorno natural, ocultando así lo esencial, el proceso espiritual que las destacó de aquel contorno. Hoy se «presenta» un cuadro entre muebles, pequeños objetos artísticos y cortinajes «de la época», en una decoración sin sentido producida ahora en una casa moderna por la señora, ayer completamente ignorante de estas cosas, luego de pasar días en archivos y bibliotecas; pero la obra maestra contemplada durante la cena no nos da ya la felicidad embriagadora que sólo puede esperarse en la sala de un museo, la cual, en su sobria renuncia a todo detalle, simboliza mucho mejor los espacios internos a los que se retiró el artista para crearla".

La tesis de Proust puede compararse con la de Valéry porque ambos comparten el presupuesto de la satisfacción, la felicidad por la obra de arte. Igual que Valéry habla de *délices*, Proust habla de *joie énivrante*, alegría embriagadora. Pocas cosas habrá que puedan caracterizar mejor que ese presupuesto la distancia que hay entre la actual generación y las anteriores y entre las actitudes francesa y alemana ante el arte; ya cuando se escribió *A l'ombre...* la expresión "goce artístico" debía sonar en alemán como sentimental y filisteo, como una rima de Wilhelm Busch. Por lo demás, la situación de ese goce en el que Valéry y Proust creen como en cosa asegurada por una madre admirada había sido siempre bastante discutible. Para el que realmente está cerca de ellas, las obras de arte son por lo general tan escasamente objetos de delicia como pueda serlo la propia respiración. Más bien vive con ellas como el moderno habitante de un barrio gótico, el cual, cuando los visitantes de la ciudad le insisten en la belleza de los edificios, contesta distraídamente "sí, sí", pero se sabe de memoria todos los ángulos, rincones y arcos. Sólo donde impere una rígida distancia entre la obra de arte y su contemplador, la distancia que permite el goce, puede presentarse la cuestión acerca de si está viva la obra o está muerta. El que vive en la obra de arte como en su casa, en vez de visitarla, no caerá fácilmente en que pueda plantearse esa pregunta. Y no obstante, los dos franceses, que no sólo producen artísticamente ellos mismos, sino que, además, piensan constantemente en su propia producción, están sin embargo aún seguros del goce que las obras dan al de afuera. Están incluso tan de acuerdo en esto que hasta

saben algo de la enemistad mortal de las obras entre ellas, compañera del goce que surge en la emulación. Pero Proust, en vez de aterrarse ante esa enemistad, la acepta y afirma, como si fuera tan alemán como afecta serlo Charlus. El proceso entre las obras es para él un proceso de la verdad; las escuelas, se dice en un lugar de *Sodome et Gomorrhe*, se engullen las unas a las otras como microorganismos, y mediante su lucha aseguran la continuación de la vida. Esta concepción dialéctica que supera la rígida permanencia ante el ser de lo individual, pone a Proust en contradicción con el *artiste* Valéry y le posibilita su perversa tolerancia de los museos, mientras que para Valéry la preocupación por el durar de las obras lo llena todo.

Esa preocupación se mide con el aquí y el ahora. El arte está perdido para Valéry si pierde su lugar en la vida inmediata, si pierde la conexión funcional en la que estaba, esto es, en resolución, si pierde su relación con el uso posible. El artesano que hay en él, el artesano que produce cosas, poemas, con aquella precisión de contornos que incluye siempre una mirada a su entorno, se ha hecho infinitamente clarividente por lo que hace al lugar de la obra de arte —al lugar en sentido literal y al lugar en sentido espiritual—, como si en él el sentido perspectivista del pintor se hubiera agudizado en un sentido de la perspectiva de la realidad en la que la obra cobra realmente su profundidad. Su punto de vista es el artístico como punto de vista de la inmediatez, pero llevado a la más audaz consecuencia. Valéry obedece al principio de *l'art pour l'art* hasta el umbral de su negación. Lo que le importa es la obra de arte como objeto de una contemplación no perturbada por nada, pero aferra el objeto durante tanto tiempo y tan fijamente que el objeto muere precisamente como objeto de tal pura contemplación, degenera en adorno artesanal y pierde aquella dignidad que es la *raison d'être* de la obra y del mismo Valéry. La obra pura está amenazada por la cosificación y la indiferencia. Con esta experiencia le aplasta el museo. Valéry descubre que las obras puras, las que seriamente resisten a la contemplación, son precisamente las obras impuras que no pueden agotarse por la contemplación, sino que aluden a una conexión social. Y como Valéry sabe, con la insobornabi-

lidad del gran racionalista, que ese estadio del arte no puede resucitarse, el antirracionalista y bergsoniano en él no tiene más salida que la del luto por las obras fosilizadas.

El novelista Proust empieza casi exactamente donde el lírico Valéry se hunde en el silencio: en la pervivencia de las obras. Pues la primaria actitud de Proust ante el arte es lo contrario de la actitud del entendido y del productor artístico. Proust es para empezar el admirado consumidor, el *amateur,* inclinado a aquel respeto desaforado y sospechoso a los artistas que sólo es propio de aquellos que están en realidad separados de las respetadas obras por un profundo foso. Casi podría decirse que la genialidad de Proust ha consistido en parte —y no mínima— en asumir esta actitud de consumidor —incluyendo la del que en la vida misma se pone como espectador— hasta que esa actitud se traspuso en un nuevo tipo de productividad —hasta que la fuerza de la contemplación de lo interno y lo externo culminó en memoria, en involuntario recuerdo. El aficionado entra por principio incomparablemente mejor que el especialista en el museo. Este, Valéry, se siente a gusto en el taller; aquél, Proust, pasea por la exposición. Su relación al arte tiene algo de extraterritorialidad, y algunos de sus errados juicios, en música por ejemplo —¿qué tendrá que ver la conciliatoria cursilería de su amigo Reynaldo Hahn con la novela de Proust, que en cada una de sus frases pone fuera de cotización, con despiadada ternura, una concepción establecida?— muestran hasta el final rasgos de diletantismo. Pero Proust ha forjado con esa debilidad un instrumento de fuerza tan magnífico como sólo Kafka con la suya. Mientras su entusiasta juicio sobre determinadas obras de arte —sobre todo las del Renacimiento italiano— suena mucho más ingenuo que el de Valéry, su actitud general ante el arte como tal es mucho menos ingenua que la del lírico. Puede parecer una provocación hablar de ingenuidad precisamente a propósito de Valéry, en el cual el proceso de producción artística y la reflexión sobre el mismo están indisolublemente intrincados. Pero Valéry fue efectivamente ingenuo por el hecho de no alimentar duda alguna acerca de la categoría de obra de arte como tal. Por decirlo según expresión inglesa muy adecuada, tomó esa categoría *for granted;* y la dinámica de su

pensamiento, su energía histórico-filosófica, se agudizó precisamente en el aferrarse a aquella categoría. Ella se hace criterio del modo de transformación de la conexión interna de la obra de arte y la experiencia. Proust está en cambio totalmente libre de ese inalienable fetichismo del artista que hace él mismo las cosas. Desde el primer momento son para él las obras de arte, al mismo tiempo que algo específicamente estético, otra cosa, un fragmento de la vida del que las contempla, un elemento de su propia conciencia. Por eso capta Proust un estrato de la obra muy diverso de aquel al que se refiere la ley formal de las mismas. Es el estrato que no se libera en la obra de arte sino con su desarrollo histórico, el estrato que supone ya la muerte de la intuición viva de la obra de arte. La ingenuidad de Proust es otra; en cada grado de la conciencia se reproduce y amplía una nueva inmediatez. Mientras la conservadora fe de Valéry en la cultura como puro ser-en-sí ejerce afilada crítica contra una cultura que destruye todo en-sí a causa de su propia tendencia histórica, la extraordinaria sensibilidad de Proust para las modificaciones de los modos de experiencia, que es su determinante forma de reacción, redunda en la paradójica capacidad de percibir lo histórico como paisaje. Proust adora los museos como la verdadera creación de Dios, la cual, según su metafísica, no está terminada, sino que acaece constantemente gracias a cada concreto momento de experiencia, gracias a cada originaria percepción artística. En su mirar asombrado ha salvado Proust un trozo de su niñez; comparado con él, Valéry habla de arte como un adulto. Si Valéry sabe algo del poder que tiene la historia sobre la producción y la apercepción de las obras, Proust sabe que la historia impone de un modo u otro un proceso de meteorización en el interior mismo de la obra de arte. "Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'oeuvre", es frase que probablemente será permitido traducir así: lo que se llama posteridad es la pervivencia de la obra. En la capacidad que los artefactos tienen de meteorizarse descubre Proust su analogía con lo bello natural. Proust conoce la fisiognómica de la decadencia de las cosas como fisiognómica de su segunda vida. Como para él lo más subsistente es lo mediado por el recuerdo, su amor se ata más a la segunda vida ya pasada que a la

primera. La cuestión de la calidad estética es secundaria en el esteticismo de Proust; en un lugar célebre ha glorificado Proust la música trivial por amor del recuerdo de la vida del oyente, recuerdo que cualquier viejo cuplé mantiene con una fidelidad y una urgencia que no ha podido conseguir una frase de Beethoven, es decir, algo que es en sí. La saturnal mirada del recuerdo atraviesa el velo de la cultura: niveles y distinciones culturales, ya no aislados como dominios del espíritu objetivo, sino incluidos en el torrente de la subjetividad, pierden aquella patética pretensión que aún les conceden intactamente las herejías de Valéry. Lo caótico del museo, que repugna a Valéry porque confunde la expresión de las obras. cobra en Proust su expresión propia: la trágica. La muerte de la obra en el museo la despierta de nuevo a la vida para Proust; por la pérdida del orden vivo en que sirvieron se liberará finalmente su verdadera espontaneidad, lo único, su nombre, aquello por lo cual las grandes obras de la cultura son más que mera cultura. La forma de reacción de Proust conserva con aventurado refinamiento la sentencia goethiana del diario de Ottilie: todo lo que es perfecto en su especie alude a más allá de su especie; la frase honra al arte en la medida en que lo relativiza.

Pero el que no quiera limitarse a una comprensión históricocultural tiene que seguir con la pregunta de quién tendrá razón, si el crítico o el salvador del museo. Para Valéry el museo es un lugar de barbarie. En el fondo de esto yace la idea de la santidad de la cultura, idea que comparte con Mallarmé. Frente a todas las objeciones suscitadas por esta religión del *spleen*, empezando por las inmediatas objeciones sociales, hay que insistir primero en el momento de su verdad. Sólo lo que existe por sí mismo, sin mirar a los hombres a los que tiene que agradar, cumple su determinación humana. Pocas cosas han contribuido tanto a la deshumanización como la fe panhumana, formada ante el empleo del predominio de la razón dispositiva, de que las formaciones espirituales no se justifican sino en la medida en que son para otra cosa. Valéry ha expuesto con incomparable autoridad la concordancia interna de la obra de arte y la accidentalidad del sujeto frente a ella; y lo ha expuesto con tanta autoridad porque lo comprendió en su ex-

periencia subjetiva, en la constricción que impera en el trabajo del artista. En esto fue sin duda superior a Proust: Valéry es intentable, de mayor resistencia, mientras que el primado proustiano del torrente experiencial, que no soporta nada endurecido, tiene de común con Bergson un sombrío aspecto: el del conformismo, el de la dócil adaptación a la situación cambiante. Hay en Proust lugares sobre el arte que en su desenfrenado subjetivismo se parecen a esa banáusica concepción que hace de las obras de arte una batería de tests proyectivos, mientras que Valéry repite oportunamente y no sin ironía que la calidad de poesías no puede someterse a test. Según una frase del segundo volumen del *Temps retrouvé* la obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para que éste descubra en sí mismo lo que acaso no habría podido descubrir sin el libro. También lo que dice Proust en defensa del museo está pensado desde el hombre y no desde la cosa. No es casual que Proust identifique lo que tiene que darse en pervivencia museal de las obras con un hecho subjetivo, el repentino acto de producción por el cual la obra de arte se separa de la realidad. Proust encuentra ese acto reflejado en aquel aislamiento de las piezas que Valéry considera como su estigma en el museo. Precisamente esta infidelidad de la subjetividad desencadenada respecto del espíritu objetivo posibilita a Proust su ruptura de la inmanencia del arte.

Ni Valéry ni Proust llevan razón en el latente proceso que pende entre ambos, ni es posible conseguir una reconciliación por mediación entre ambos. Pero su conflicto caracteriza del modo más penetrante un conflicto de la cosa misma, y ambos suministran momentos de aquella verdad que es el desarrollo de la contradicción. La fetichización del objeto y la locura del sujeto por sí mismo encuentran respectivamente su correctivo. Las posiciones acaban por dar transición la una a la otra. Valéry aferra el "ser en sí" de la obra mediante una constante reflexión sobre sí mismo, mientras que, a la inversa, el subjetivismo proustiano espera del arte el ideal, la salvación de lo vivo. Proust representa contra la cultura y a través de ella negatividad, crítica, el acto espontáneo que no se contenta con el ser. Con ello hace justicia a las obras de arte, que

no son tales sino en la medida en que encarnan la sustancia de esa espontaneidad. Por amor del goce objetivo se mantiene asido a la cultura, mientras la lealtad de Valéry tiene que dar por perdida la cultura frente a la objetiva pretensión de la obra. Y igual que ambos representan momentos contradictorios de la verdad, ambos también, las dos personas con más conocimiento que hayan escrito sobre arte en tiempos recientes, tienen limitaciones sin las cuales no habría sido posible su propio saber. Valéry no permite dudar de que, como su maestro Mallarmé, piensa que la existencia y las cosas no existen más que para ser devoradas por el arte, como se dice en el ensayo *Triomphe de Manet;* que el mundo existe para que se produzca un libro hermoso, y que un poema absoluto es la consumación del universo. Pero también percibió agudamente el punto al que lleva la huida que es la *poésie pure.* "Nada lleva con tanta seguridad a la perfecta barbarie", empieza otro de sus ensayos, "como la exclusiva entrega al espíritu puro". De hecho, su propia concepción, aquella promoción del arte a puro servicio de imágenes, ha promovido el proceso de cosificación y de desgaste del arte cuyo centro era para Valéry el proscrito museo: en el museo precisamente, cuando las imágenes se ofrecen a la contemplación como fines en sí mismas, es cuando se hacen absolutas como soñaba Valéry, y lo que le da escalofríos de terror es, aunque él no lo sepa, la realización de su propio sueño. Proust conoce la medicina salvadora. Cuando las obras de arte, como elementos del subjetivo flujo consciente de su contemplador, se llevan, por así decirlo, a casa de éste, renuncian a su prerrogativa cultural y quedan así liberadas del rasgo usurpatorio que les es propio en la heroica estética de los impresionistas. En cambio Proust sobreestima, a la manera del mero aficionado, el acto de la libertad en el arte. Muy a menudo entiende las obras — análogamente a como hacen los psiquiatras — como reproducción de la vida anímica de aquel que tuvo la felicidad y la desgracia de producirlas o gozarlas, y no da plena razón del hecho de que la obra de arte se enfrenta a su autor y a su público, ya en el momento de su concepción, como algo objetivo y exigente, con consecuencia y lógica propias. Al igual que la vida de los artistas, tampoco sus formaciones aparecen "libres" sino desde afuera. Y no son

ni reflejos del alma ni encarnación de platónicas ideas, de puro ser, sino "campos de fuerza" entre el sujeto y el objeto. Lo objetivamente necesario en favor de lo cual habla Valéry no se realiza más que a través del acto de la espontaneidad subjetiva en la que Proust coloca todo sentido y todo goce.

La lucha contra los museos tiene algo de quijotesco no sólo porque la protesta de la cultura contra la barbarie queda tan apagada en esa lucha que nadie la oye, sino porque lleva demasiada esperanza. Valéry es demasiado ingenuo en su sospecha de que el mal es simplemente inferido por los museos a las obras. Las obras aún colgadas en sus viejos lugares, en los palacios de esos aristócratas por los cuales se preocupó más Proust que Valéry, son piezas de museo sin museo. Lo que roe la vida de la obra de arte es al mismo tiempo su propia vida. Y si la graciosa alegoría de Valéry compara la pintura y la escultura con niños que han perdido a la madre, valdría la pena recordar que en los mitos los héroes en los que lo humano se sustrae al destino han perdido siempre la madre. Plenas *promesses de bonheur* no pueden ser las obras de arte más que arrancadas a su suelo nutricio, en marcha hacia su muerte. Proust se ha dado cuenta de ello. El proceso que destina hoy al museo toda obra de arte, aunque sea la más reciente cerámica de Picasso, es un proceso irreversible. Pero ese proceso no es simplemente abyecto, sino que apunta a un estadio en el que el arte, cumplida su propia alienación de los fines humanos, vuelve a la vida según el verso de Novalis. Algo de esto puede rastrearse en la novela de Proust, cuando las fisiognomías de cuadros y personas resbalan casi sin umbral unas en otras y en los restos de recuerdos de vivencias y de trozos musicales. En uno de los lugares más arriesgados del todo, en la primera página de *Du côté de chez Swann*, dice el narrador al describir el acto de dormirse: "me pareció como si fuera yo mismo aquello de que trataba el libro: una iglesia, un cuarteto, la rivalidad entre Carlos V y Francisco I". Esta es la reconciliación de lo escindido, aquello a que se dirige la irreconciliable acusación de Valéry. El caos de los bienes culturales se oscurece en la felicidad del niño, cuyo cuerpo se siente uno con el limbo de la lejanía.

No se pueden cerrar los museos, ni siquiera sería deseable

hacerlo. Los gabinetes de historia natural del espíritu han transformado propiamente las obras de arte en un cifrado jeroglífico de la historia, y han insuflado en ellas un nuevo contenido mientras se consumía el antiguo. Pero frente a eso no es posible ofrecer un concepto de arte puro tomado de prestado al pasado y, para colmo, inadecuado a él. Valéry lo ha sabido mejor que nadie, y por eso ha interrumpido su reflexión. Pero es cierto que los museos exigen insistentemente lo que ya exige en puridad cada obra de arte: algo del contemplador. Pues también el *flâneur* a cuya sombra paseaba Proust ha desaparecido hace tiempo, y no hay ya nadie que pueda pasear por los museos para dar aquí y allá con su propio entusiasmo. La única relación al arte que aún resultaría propia de esta realidad catastróficamente pendiente sería la de tomarse las obras de arte tan sangrientamente en serio como se ha hecho serio el decurso del mundo. Sólo puede defenderse del mal diagnosticado por Valéry aquel que deja en conserjería, junto con el bastón y el paraguas, el resto de su ingenuidad, sabe exactamente lo que quiere, se busca dos o tres imágenes y se concentra tenazmente ante ellas como si realmente fueran ídolos. Muchos museos facilitan esa acción. Con aire y con luz se han apropiado aquel principio de selección que Valéry declara propio de su escuela y que echa a faltar en los museos. En aquel *Jeu de Pomme* en el que se encuentra ahora la Gare Saint-Lazare conviven el Elstir de Proust y el Degas de Valéry en pacífica cercanía y, al mismo tiempo, discretamente separados.

GEORGE Y HOFMANNSTHAL

A PROPÓSITO DEL EPISTOLARIO: 1891-1906

En memoria de Walter Benjamin

Cualquiera que tome en sus manos el epistolario George-Hofmannsthal para saber algo de lo ocurrido en la lírica alemana durante los quince años abarcados por el volumen quedará por de pronto decepcionado. Mientras ambos se cierran el uno al otro con un rigor y una prudencia que llega al mutismo, su disciplina personal no puede favorecer mucho la discusión objetiva. El pensamiento parece congelado. Hay páginas enteras llenas de detalles editoriales técnicos y políticos, con ataques en medio, entre excitados y reprimidos, y defensas estereotipadas. Lugares como la crítica de una palabra excesiva en un verso de Hofmannsthal, o como la polémica de George contra Dehmel y su redondo juicio sobre la *Gerettete Venedig* son la excepción. El gesto general de las cartas querría hacer creer que la proximidad del artista al material le exime de amplia reflexión, o bien que los dos personajes están demasiado seguros de comunes experiencias y concepciones como para dedicarse a una analítica charla profanadora.

Pero esta impresión se basa en un acuerdo tácito: las cartas no dicen nada de ello. Por otra parte, lo contradice el formal carácter de la recepción, especialmente de las poesías de Hofmannsthal por George, el cual se encuentra desde el primer momento en una posición de superioridad editorial sobre el colega más joven. Frases como las siguientes podrían en efecto esperarse de un editor amable, y no de un George: "recibo y leo sus poesías y le agradezco el envío. No puede usted

prácticamente escribir una estrofa que no le enriquezca a uno con un nuevo escalofrío y hasta con un nuevo sentir". Se trata de dos de los más considerables modelos líricos de Hofmannsthal, *Manche freilich müssen drunten sterben* y el *Weltgeheimnis,* aún recordado en el *Lied* del último volumen de George. Y tras ese elogio global e indiferenciado, de final de conversación, escribe George la siguiente inconcebible pregunta: "¿Es su intención que el poema *Manche freilich müssen...* siga a *Weltgeheimnis*? ¿O es parte de él? Falta indicación al respecto". La admisión de la mera posibilidad de que esas dos poesías —trocaica la una, con estrofas de cuatro y seis versos, yámbico-dactílica la otra, siempre de cuatro pies y articulada en estrofas de tres versos rimados— puedan unirse para dar juntas algo uno es un mentís a la comprensión profesional que se supone en esta correspondencia. La pobreza de contenido teorético tiene que aclararse en base a la posición de estos dos autores escasamente ingenuos.

Entre los planes para la colaboración de ambos en los *Blätter für die Kunst,* considerados también epistolarmente por Hofmannsthal en 1892 con el representante de George, Carl August Klein, no faltan totalmente consideraciones teoréticas. El 26 de junio pregunta Hofmannsthal: "¿Con qué se llenarán las páginas de los cuadernos, teniendo en cuenta el número necesariamente reducido de los colaboradores y la producción cuantitativamente escasa de verdaderas obras de arte? ¿O habrá que conceder espacio a la crítica y a la teoría técnica? En este caso ¿cuánto?" Recibe la siguiente contestación: "De ningún modo ensayos críticos al uso", respuesta luego suavizada y oscurecida por Klein al decir que "no queda excluido que cada uno de nosotros dé su juicio sobre cualquier obra de arte". Pues, sigue diciendo en el viejo idioma de la Franconia de la *décadence* alemana, "es muy interesante oír una opinión nueva o picante sobre cuadros, sobre piezas teatrales o musicales". Hofmannsthal, que es de antiguo colaborador de revistas como *Moderne* o la *Moderne Rundschau,* no se da por satisfecho. "Al hablar de trabajos en prosa no había pensado en ensayos críticos al uso, sino más bien en reflexiones sobre cuestiones técnicas, aportaciones a la teoría del color de las palabras y análogos productos secundarios del proceso del trabajo artís-

tico, mediante cuya comunicación creo que cada cual podría prestar un servicio a los demás." Esa "teoría del color de las palabras" alude probablemente a las *Voyelles*, una de las tres poesías de Rimbaud que George recogió más tarde en sus traducciones de poetas contemporáneos. Las *Voyelles* son una letanía de la modernidad que mantuvo aún su influencia sobre los superrealistas. Si Rimbaud promete en esa poesía el descubrimiento de las *naissances* latentes de las vocales para el futuro, mientras tanto ha quedado descubierto el enigma del poema. Se trata de la precisión de lo impreciso, tal como la había exigido por vez primera Verlaine en su *Art Poétique*, como fusión de lo *indécis* y lo *précis*. La poesía se convierte en dominio técnico de aquello que no puede dominarse con la conciencia. La adjudicación de colores a los sonidos, colores que no tienen con ellos más conexión que la gravitación asignificativa del lenguaje, emancipa el poema del concepto. Pero al mismo tiempo la instancia lingüística entrega el poema a la técnica: la característica de las vocales no es sólo su revestimiento o disfraz asociativo, sino también y sobre todo una indicación sobre cómo deben usarse en el poema de un modo lingüísticamente adecuado. También las *Voyelles* son un poema didáctico, y recogen lo propiamente verlainesco. El matiz proclamado por Verlaine como regla es de la misma raza que aquella correspondencia entre sonido y color: su colocación bajo el primado de la música fija su asignificatividad y hace de la corrección técnica el criterio del matiz mismo, de los tonos utilizados correcta o erróneamente.[1] El silencioso procedimiento de George y Hofmannsthal apela precisamente al manifiesto de Rimbaud y de Verlaine: a lo inconmensurable. No es el *absolutum* metafísico urgido por el primer romanticismo alemán y por su filosofía. No es casual que el sonido sea

1. El joven George no ha emitido aún sobre la música el veredicto que luego permitirá ejecutar a sus ayudantes, sin prestar atención a ello en la sentencia beethoveniana del Séptimo Anillo. Sustituye en cambio la palabra "música" por "sonido" o "sonidos". La protesta contra un clisé que atribuye a la musa un único campo estético material le lleva a trasponer románticamente el arte ya desarrollado a su mítico estadio originario. A ello siguió luego en efecto la doctrina del círculo. Pero, al mismo tiempo, la reducción de la música a tonos contiene una alusión al elemento técnico. Estrechamente emparentada con esto está la costumbre de George de escribir la palabra "poetas" en plural.

el portador de lo inconmensurable, pues lo inconmensurable no es ya inteligible, sino sensible. Competen a la poesía aquellos momentos sensuales del objeto —casi podría decirse: del objeto científico-natural— que se sustraen a métodos de medición exacta. El contraste poético de la vida respecto de su deformación técnica es, él mismo, de naturaleza técnica. La sensibilidad nerviosa del poeta, tan vociferantemente glorificada, le hace en cierto sentido un complemento del investigador de la naturaleza, como si su sensorio le capacitara para registrar diferencias más sutiles de las accesibles a los aparatos.[1] El poeta se concibe como instrumento de precisión. La sensibilidad se convierte en programa experimental, y en dispositivo para hacer legibles a la escala de las sensaciones aquellos estímulos básicos que de otro modo se sustraerían al dominio del sujeto. Como técnico es el artista la instancia de control de su sensibilidad, y puede ponerla en marcha o desenchufarla, como hace Niels Lyhne con su talento. El artista técnico se apodera de lo inesperado, de aquello que aún no se da entre las materias expresivas de curso normal, de la nieve virgen en la que no han dejado aún huella otras intenciones.[2] Pero cuando la nuda sen-

1. Esto se observó pronto en el caso de Jacobsen, que antes de empezar su producción literaria estudió ciencias de la naturaleza y fue un propagador del darwinismo. En una introducción a la edición de sus obras completas en la editorial Eugen Diederich (1905), escrita con extraordinaria penetración por Marie Herzfled, se dice: "J. P. Jacobsen es al mismo tiempo un hombre de perturbadora y onírica fantasía y un realista muy clarividente". La unión de los dos momentos en la complexión del neo-romanticismo no podía penetrarse aún en aquel momento. La autora de aquella introducción es uno de los cuatro lectores a los que Hofmannsthal quería "informar personalmente de nuestras intenciones" (24 de agosto de 1892). —El primer volumen de la traducción de poetas contemporáneos por George coloca a Jacobsen con Rossetti y Swinburne.

2. En música es Berlioz, representante del *modern style* en el viejo romanticismo, el que maneja la orquesta como paleta en nombre del *imprévu*. Es el primer técnico de la orquesta. El concepto de *imprévu* se remonta a Stendhal. El joven Horfmannsthal apela precisamente a él: "No es sino la inquisidora nostalgia de Stendhal en busca de lo *imprévu*, la búsqueda de lo imprevisto, de lo que en el amor y en la vida no es hastío, flojo, superficial e insoportable" (*Loris, die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal*. Berlín, 1930). Lo *imprévu* suspende la uniforme mecánica de la vida burguesa, pero, sin embargo, se produce él mismo por mecanismos: por trucos. La interpretación de la música anterior a Berlioz según las categorías de su técnica entra en otro respecto y no puede aclararse sino históricamente. Difícil será encontrar en fuentes de la época de Mozart o de Beethoven la expresión "técnica de la composición".

sación se opone a la interpretación del poeta, éste la somete colocándola al servicio de un efecto técnicamente calculado.

El misterio del dato sensorial no es ningún misterio, sino la ciega intuición sin concepto. La actitud es de la misma raza y naturaleza que el empiriocriticismo formulado coetáneamente por Ernst Mach y en el que el ideal de acribia científico-natural coincide con el abandono de toda sustantividad de la forma categorial. El puro dato que diseca y prepara esta filosofía es tan impenetrable como la "cosa en sí" que rechaza. Lo dado puede ser sólo "poseído", no fijado conceptualmente. Como recuerdo, y aún menos en palabras, el dato no es ya el mismo, es un abstracto en cuyo ámbito ha sido confinada la vida inmediata para poder manipularla con la técnica tanto mejor. Las formas categoriales no son ya capaces de fijar el sujeto y el objeto: ambos se hunden en la "corriente de la conciencia", en ese flujo que es el verdadero Leteo de la modernidad. El poema a George con el que se abre la correspondencia lleva el título *Einem, der vorübergeht.*[1] George percibe inmediatamente lo monstruoso: "¿pero es que no soy para usted más que «uno que pasa»?".[2] Desde el principio está intentando proteger al ser del flujo del olvido, en cuya orilla yergue sus formas.[3] Como protección utiliza el esoterismo: la esotérica fija como misterio lo que de otro modo huiría en el flujo. Por eso se silencia la inexistente comprensión, pues el misterio estatuido no existe. La ambiciosa metáfora en que lo sitúa la correspondencia es totalmente vacía: "pero más tarde habría sucumbido ciertamente si no me hubiera sentido atado por el anillo. Esta es una de mis últimas

Es sin embargo cierto que Beethoven empezó a tomar conciencia de la relevancia de los medios técnicos frente al "genio natural del compositor".

1. "A uno que pasa". *(N. del T.)*

2. La caprichosa disposición sobre la caducidad es uno de los más antiguos elementos del inventario del esteticismo. En los diasalmos del *O lo uno o lo Otro* de Kierkegaard se dice en 1843: "En toda vivencia realizo el bautizo del olvido, y la consagro a la eternidad del recuerdo".

3. De este impulso da testimonio un paso de la carta en la que, tras unas pocas frases sobre un número de los *Blätter für die Kunst,* sigue diciendo: "Perdóneme usted que reduzca tanto la parte histórica de mi carta". Lo perecedero se le eterniza inmediatamente como histórico. La ultratensión de lo histórico es defensa frente a la descomposición del objeto. La mentalidad formal "orgánica" de Hofmannsthal y la "plástica" de George, que se ha hecho sólito poner en contraste, datan del mismo dato histórico-filosófico.

sabidurías, ¡éste es uno de los misterios!". El misterio se oculta no tanto para evitar una profanación cuanto para impedir que sea desenmascarado. En la mística celda se acumulan las puras materias. Y si se descubriera la técnica que dispone de esas materias, caducaría la pretensión del poeta a un dominio cedido en realidad mucho antes a la organización y al programa experimental. No por mantenerlo secreto es eso misterio; la técnica misma se inicia en lo racional. Cuanto más totalmente van traduciéndose las cuestiones de la poesía a cuestiones de la técnica, tanto más profusamente se fundan círculos selectos y excluyentes. El tapiz, la obra material desprovista de intención, plantea un enigma técnico; la "solución" del acertijo "no llega jamás a muchos por el discurso". Pero la justificación del círculo, tal como éste se presenta a George en la colaboración en los *Blätter für die Kunst,* no es en absoluto la participación en contenidos ocultos, ni la sustancialidad del individuo, sino la competencia técnica: "Y ni siquiera quiero silenciar lo mínimo, los adornos y arabescos casuales que abandono sin reparos en cuanto a su importancia propia. Pero el hecho de que los más pequeños consiguieran dar de sí tal trabajo, el que a pesar de toda su irrelevancia no se les pueda reprochar, desde el punto de vista puramente artesano, tanta chapucería como a muchos celebérrimos, me parece, local y temporalmente considerado, más importante para nuestro arte y para nuestra cultura que todas las asociaciones y todas las piezas teatrales en las que en otro tiempo ponía usted sus esperanzas". No dice, naturalmente, nada de si la técnica como arcano sacramentalmente transmitido no se trasmuta necesariamente en insuficiencia técnica, en esa rutina que está percibiendo el crítico vulgar cuando se pone a discursear sobre "formalismo".

Cuanto más vacío es el misterio, tanta más actitud necesita su guardián. George celebra ese porte a sus discípulos, junto con la técnica: "A usted por lo menos, con su gran sensibilidad para el estilo, le habrá hecho sin duda pensar —porque tiene que haber sido cosa de suma elegancia— el espectáculo de esos hombres que nunca colaboraron, que nunca se han dado «en público», hombres de actitud tan distinguida como los representados por ejemplo, en su círculo, por nuestro común ami-

go Andrian". Pero por mucho que el no colaborar y la distancia respecto de la empresa hable en favor de esa actitud, el concepto queda al mismo tiempo comprometido por ese epíteto de "distinguida", destinado a determinar positivamente la distancia. En realidad, no hay que dar fe al concepto mismo de porte. En el mundo inteligible tiene ese concepto un papel análogo al del fumar en el mundo profano. Aquel que tiene "verdadero porte" se repantiga en el sillón de su personalidad: el frío de su expresión hace así una buena impresión. Mónadas puestas en repulsión por sus intereses se atraen por su gesto de desinterés. La necesaria miseria de la enajenación se deforma en virtud de la autoposición. Por eso están todos de acuerdo en elogiar el porte. El porte se elogia en un revolucionario igual que en Max Weber, y en los *Nazionalsozialistischen Monatshcften* hasta los perros de caza fotografiados se presentaban con digno porte: serios, recogidos, decididos. La injusticia que el individuo en superioridad infiere necesariamente a todos los demás en la sociedad competitiva puede pasarla así a su cuenta moral, una vez dignificada por el porte, como un haber o beneficio positivo. Ningún porte revela su estigma, ni el rígido, ni el aristocrático, ni siquiera aquella gracia que según la jerarquía de ideas de George es la hermosura del ser de simple forma y se coloca en la cúspide. Si la gracia fue una vez expresión del agradecimiento al hombre —del agradecimiento de los dioses al hombre cuando éste conseguía moverse en la creación sin miedo y sin orgullo, como si la creación siguiera siéndolo— hoy es la gracia, desfigurada, expresión del agradecimiento de la sociedad al hombre por moverse en ella seguro y sin resistencia, como voluntario sometido. *Charme*, gracia y su heredero, el de buen aspecto, no sirven ya más que para hacer olvidar el privilegio. El mismo noble es noble gracias a lo innoble. Esto se manifiesta en George, y no sólo en siniestras formulaciones como la siguiente: "Nunca quise más que lo mejor de usted. No se convenza usted demasiado tarde de ello". Aquel que ante sus poesías tenga la serenidad suficiente para no olvidar el contenido pragmático por su pretendida identidad con el contenido lírico, registrará muchas veces algo inequívocamente bajo en los momentos más elevados. Ya en el célebre ciclo inicial del Año del Alma, *Nach der Lese*,

se exhibe un humillante amor de surrogado cuyas restricciones no retroceden ni ante la ofensa a la amada. Entre los más tiernos versos hay algunos de inimaginable rudeza. Ningún fabricante se permitiría decir a su amiga delicadezas tan parsimoniosas como aquella de "y como si tú fueras la Única y Lejana". No es casual que aparezca la asociación del fabricante: el ideal que uno se niega a sí mismo y que le sirve exclusivamente para rebajar y humillar lo que, por lo demás, ya posee, es elemento esencial de la ración del burgués. Esa idealidad es el reverso de la medalla del ser, el contenido y el *kairós*. "¡El que no llegó hoy queda lejos para siempre!". Tendrá el pobre que contentarse con aplastar la nariz en la verja del parque, y encima le reprocharán que sea chato. La cultura de George se compra en todo momento al precio de la barbarie.

La contraposición entre George y Hofmannsthal se mueve en torno al postulado del porte, postulado que George presenta incansablemente mediante el ejemplo y el discurso, mientras Hofmannsthal se sustrae incesantemente a él con diversas formulaciones, como la explosión "me resisto mucho a oír la explosión del dominio sobre la vida, del reino del ánimo, de una boca cuyo son no me llena al mismo tiempo de verdadero respeto". O bien la pose "es posible que la fuerza poética esté en mí mezclada más sordamente que en usted con otras urgencias espirituales". En todo caso, Hofmannsthal opone al porte una laxitud apenas más humana que la crueldad. Es la intencionada apertura al mundo propia del joven caballero de casa noble, según la estilización de su propio pasado, legendario ya desde el primer día, que Hofmannsthal realizó más tarde: la apertura, en definitiva, del que no necesita asumir ningún porte porque aún sin asumirlo ya pertenece sin más al asunto. Convulsivamente se identifica Hofmannsthal con la aristocracia o, por lo menos, con ese tipo de *society* burguesa alta que comparte con aquélla bastantes intereses y que está al cabo de la calle: "Hasta aquí sobre mí; aparte de eso estoy bien, este verano pasaré unos cuantos días en Munich, por ver cuadros, y el otoño probablemente de caza en Bohemia. ¿Y usted? Un par de renglones cuando a usted le apetezca me serían muy agradables. Hugo Hofmannsthal". Los distinguidos bosques de Bohemia le atraen decididamente. Sobre "uno de mis amigos"

leemos: "Pertenece del todo a la vida, y a ningún arte. Le dará a usted una perfecta idea del carácter austríaco, y ricas impresiones sobre la situación extrema y externa de los demás pa ses. Es el conde Josef Schönborn, de la línea bohemia de la casa", el objeto de esa despreocupada cita del poeta. George, competente en asuntos ctónicos y lo suficientemente sobrio para darse cuenta de la inutilidad de esas esperanzas, llama entonces a la cosa por su nombre: "Me escribe usted una frase, querido amigo, que casi debería tomarse por blasfemia: «Pertenece del todo a la vida, y a ningún arte». Uno que no pertenece a ningún arte, ¿puede pretender que pertenece a la vida? ¿Cómo? A lo sumo en tiempos semibárbaros". La laxitud de Hofmannsthal asimila la lección en menos de medio año: "Estoy pensando en escribir una especie de carta a un amigo muy joven que está al servicio de la vida, y al que habría que mostrar que no podrá nunca enlazar bien con la vida si no empieza por enajenársela del misterioso modo cuyo instrumento es la recepción de poesías". Queda indeterminado al servicio de qué tipo de vida se ponía el amigo. Pero hay motivo para suponer que Hofmannsthal pensaba en lo más selecto de los *attachés* y los oficiales, que se tutean con los hijos de los banqueros y los fabricantes, silenciando todos con sumo tacto su respectiva aristocracia. [1] Pero no hay que desconocer la exigencia de felicidad que inspira al snob que intenta huir del ámbito de lo práctico refugiándose en un ámbito social que parece profesar el espí-

1. El joven Hofmannsthal no ha dejado de comprender y contemplar tales aspectos de su mundo. Dice de Marie Bashkirtseff, la santa patrona del *fin du siècre:* "*En attendant* es todo lo orgullosa que puede. La embriaga todo lo que recuerda poder y monarquía: los palacios de los Colonna y los Chiarra, las tropas pontificias, cualquier carro triunfal en cualquier museo, cualquier palabra orgullosa, tranquila y superior, la arrogancia fina y legítima. Pero ella, pese a toda la interna elegancia de su ser, es demasiado viva y nerviosa para esa distinción de gran estilo; en su enfática simpatía por todo eso hay algo de la envidia con la cual comprendió Napoleón que nunca conseguiría aprender a mover las piernas legítimamente; Marie habla demasiado fuerte y cae a menudo en violencia; también el tono de su diario es más fuerte y menos reservado de lo que puede ser el de una conversación en buena sociedad". Es lícito buscar en esas frases algo de inconfesada autocrítica de Hofmmannsthal. El reproche de hablar demasiado alto muestra uno de los protogestos del snob descritos por Proust: el gesto de reprochar a los demás que son unos snobs. Es gesto que nace del motivo de la competencia. La distinción no prohíbe nunca el uso de los codos al vital deseo de subir.

ritu como negación de la utilidad. Las muchachas de las poesías de Hofmannsthal no se encontrarían en la clase media. Pero el espíritu que se lanza a esa aventura social no tiene caminos fáciles. No puede contentarse con el brillo de la vida hermosa, y en medio de ella tiene que repetir la experiencia del no-es-esto, experiencia de la que huía. *Un* Proust se ha mostrado a la altura del problema. Sus fotografías juveniles recuerdan las de Hofmannsthal, como si la historia hubiera planeado dos veces y en diversos lugares el mismo experimento. El experimento fracasó con Hofmannsthal. El intelectual que, rodeado de perros, se dedica a la alegre caza o se propone "cabalgar mucho al atardecer, bajo el viento y a la luz de las estrellas" resulta difícilmente logrado. El espíritu es *reçu* al precio de una autodenuncia. A las afiliaciones bohemias de Hofmannsthal corresponde el disimulado celo que este hombre tan sociable pone en aislarse de otros intelectuales. En su *paradis artificiel* no reinan Bergotte ni Elstir: "Desgraciadamente, mi sociedad es tan iliteraria que no puedo proponer a usted ningún colaborador que pueda tomarse en serio".

Tan convulsiva autonegación del literato se funda en las problemáticas relaciones entre el poder y el intelectual. La cosa no podía funcionar sin una buena carga de *charme* y unas flexibles espaldas. La *society* alemana, compuesta por la nobleza rural y los grandes empresarios, estaba menos relacionada que la occidental con la tradición artística y filosófica. Las gentes bien posteriores a 1870 han tratado con la cultura de un modo generalmente inseguro y nervioso; inseguros y nerviosos han estado también los intelectuales al presentarse a aquellas personas que ni por un momento permitían dudar de su decisión de echar a la calle al que resultara incómodo. Los pocos escritores que insistieron en querer representar a la "Nación" tuvieron que elegir entre glorificar como sustancialidad y "vida" la semibrutalidad reinante o sustituir la real *society* a la que hacían la corte y que les aterrorizaba al mismo tiempo por una *society*, de sueño orientada por ellos y presentada como modelo pedagógico a la existente. Hofmannsthal ha intentado las dos cosas: confiando en sustanciales momentos de la tradición austríaca, ha fabricado una ideología para la *high life* que atribuía a ésta precisamente aquella mentalidad humanística pi-

soteada por la bota de caza, y ha imaginado además una aristocracia ficticia que refleja el cumplimiento de su nostalgia. El difícil Kari Bühl es el producto de sus esfuerzos. El joven Hofmannsthal no era aún capaz de creaciones tan difícilmente artísticas. Como intermediario del *fin du siècle* se hace simpático a los señores feudales; lo que les trasmite con su mediación, unas veces por vía de elogio, otras como apología, es aquello con lo que las *élites* de Inglaterra, Francia e Italia dan el tono a la época. Trabaja como si quisiera enseñar buenos modales a aquellos en pos de los cuales corre, y en agradecimiento a que le reciban. Esto es precisamente lo que le abre acceso al mercado. Las instrucciones que imparte a los feacios vieneses acerca de D'Annunzio, la *Bashkirtseff* y el *modern style* eran apropiadas, como literatura de tercera página periodística, [1] para conseguir que se le hiciera la boca agua al burgués medio excluido de todo ello; por lo demás, en todo el esoterismo resuena siempre el halagador llamamiento a aquellos que no tienen derecho a tomar parte en el juego. [2] También en esto resultan públicos los secretos del esteticismo. El charlatán Loris entrega con gesto enigmático el espíritu de la época al público del que, por lo demás, deriva ese espíritu. El ala de la derecha alemana con la que simpatiza Hofmannsthal pasó al

1. *Feuilletons. (N. del T.)*
2. Con suma claridad se ve esto en Oscar Wilde: El *Dorian Grey* reclama *l'art pour l'art* y es una novelucha por entregas. En Alemania esta tendencia se había impuesto en la escena. Modelos eran la *Gioconda* dannunziana y la *Monna Vanna* de Maeterlinck. Hofmannsthal está ya en el asunto antes de su colaboración con Richard Strauss. George se ha dado cuenta muy pronto, y por eso ha reprochado a Hofmannsthal sensacionalismo, especialmente en la crítica a la *Gerettete Venedig:* "Todo el nuevo teatro histórico y de costumbres sufre, en mi opinión, de una mala utilización de Shakespeare. En éste la acción se forma partiendo de formaciones de su alma apasionada; en los actuales se forma partiendo de formaciones mentales, por desarrollo de tales o cuales presupuestos; en Shakespeare todo es ruda y nuda necesidad; en los modernos reina la mancha añadida o hasta el parche..." En lo sensacional el secreto técnico del poeta se hace público. El propio George tiene mucho que ver con ello, más de lo que querría hacer creer la ascética ideología de las obras últimas, y no sólo por las provocaciones del Algabal, sino también y aún por un poema como *Porta Nigra* del Séptimo Anillo. El pretendiente romano Manlius que maldice la moderna civilización recuerda las ediciones nocturnas a lo Hugenberg, tronando contra Kurfürstendamm. De antiguo se reclutan aliados contra la podredumbre mostrándose en plena confianza con ésta.

nacionalsocialismo en la medida en que se lo permitieron, o bien se lanzó a aquella artesanía espiritual cuyas figuras son Lorenz y Cordula. Su servicio a la propaganda es de naturaleza especial: su prudente mesura debe ser útil para desmentir la existencia del horror sin medida. En 1914 esa suma vulgaridad se contentó con la rima, con la esperada colaboración de Hofmannsthal. En la época de los campos de concentración los escribidores han aprendido a usar el hermético silencio, el duro discurso y la plenitud otoñal.

La escuela de George, pese a su menor cosmopolitismo, ha sido capaz de más resistencia: en ello se manifiesta el esforzado porte superior a aquel "señorío", a aquella mirada "de arriba a abajo" que el error de Borchardt celebró en Hofmannsthal. El propio George por lo menos superó la tentación de una *mondanité* capaz de entenderse en internacionales conversaciones sobre Hitler. La "Alemania secreta" proclamada por George resultó menos compatible con la Alemania desencadenada que aquel ligero entendimiento y consentimiento que ya desde el principio no se sentía estrechado por las fronteras del país, que más tarde habría que revisar. George supo ver la fatal tolerancia que los salones decisivos le habrían concedido. Por eso les prefirió conventículos hacia los cuales gravitaba sin más como proscrito. La correspondencia da testimonio de ello. La causa de la agitación provocada por George en casa de Hofmannsthal, entonces de diecisiete años, no se expresa en ella. Robert Boehringer fecha el hecho el día en que George dio una patada a un perro en un café diciéndole: "*Sale voyou*". Pero es probable que la esfera del conflicto quede mejor dibujada en la carta en que George — pensando emigrar a México — se despide del padre de Hofmannsthal: "Aunque su hijo y yo no queramos vernos más en toda la vida, aunque él se aleje y yo me aleje, para mí seguirá siendo siempre la primera persona alemana que sin haber estado antes cerca de mí ha entendido y valorado mi creación, y es difícil explicar a un no-poeta lo importante que eso fue para mí en un tiempo en el que empezaba a temblar en mi solitaria roca. No puede pues sorprender que metiera esa persona en mi corazón (¿Carlos? ¿Posa?), y no he encontrado en ello nada dudoso". Dos días antes escribe en una carta al propio Hofmannsthal: "Así pues, por algo — y

Dios sabe qué algo — que creía usted «haber entendido» humilla usted a un gentleman que estaba a punto de hacerse amigo suyo. ¿Cómo ha podido usted ser tan imprudente? Hasta al criminal se presta oído a pesar de que existan los indicios más elocuentes". Es la lengua del proscrito: sólo el miedo de caer en la maquinaria de la moralidad ha podido mover a George a llamarse *gentleman.* Mejor que cualquiera tenía que conocer George la regla del lenguaje por la cual basta pronunciar esa palabra para que el que la pronunciara quede fuera de su contenido. Pero la palabra tiene en cambio para él otro aspecto. La carga explosiva del miedo trae a superficie la imagen del gentleman como modelo histórico del atemporal George: es el fantasma del *fin du siècle.* En los protocolos oníricos de los *Tage und Taten* [1] de George — y sólo en ellos — aparece el ferrocarril antes del fin del tiempo, igual que aquí aparece en civil incógnito el sacerdotal Monstruo. Lo mismo ocurre con los títulos ingleses en las poesías de Verlaine. La "sangrienta ofensa" no parece cosa inferida al *gentleman;* más parece que su ofensivo rostro lleve desde el principio la sangrienta marca. En las frases de George la palabra *gentleman* tiene el aspecto de un asesino. Su corrección necesita el desafuero como el traje del dandy necesita la gardenia. En la era de George el proscrito toma sobre sí la carga de la resistencia estéril. Experimenta el mal de la sociedad en la familia por cuya destrucción labora. La sentencia "Mayoría de edad", del Séptimo Anillo, fija este hecho: "Cuando empezaron a salir llamas de lo hermoso / Lo encerraste prudentemente en seguros corrales. / Le mantuviste puro para sus primeras rameras... / Yerma es ya esta casa: la ceniza cubre el horno". El encerrado por la familia

1. El nombre del Monstruo aparece en el *Stern des Bundes* como símbolo de las "fuerzas no totalmente configuradas". Es tentador interpretar esas fuerzas como situadas aún más allá de la polaridad de los sexos, como las brujas de Macbeth, por ejemplo. El poema les atribuye precisamente aquella posibilidad para la cual la época llegó demasiado tarde: "Fuerzas monstruosas, incompletamente formadas: / Tiempo que todo lo oye y registró / El más débil fragor y todo lo aventó / No consiguió sentir vuestro rumor subterráneo — / Sabio e ignorante de lo que en realidad existía. / Los que le sirve, preñado de ayer / Habría podido ataros para vivificarse / Mas no os vio la oscura desaparecida... / Y en la noche, impotentes, volvisteis a caer / Lluvia humeante por la luz interna".

sucumbe precisamente al mundo como mercado y como yermo, mientras que la caída moral le habría preservado de ese mundo. George identifica en aquellos seguros corrales la posesión que mantiene en vida a este mundo, y frente a ellos se precisa en la frase a Derleth: "Esto nos aparea en nuestro corro: / Estamos sin atar por casa y bien". [1] George está separado de la *bohême* por la chapucería de ésta, que confía en el mundo tal como el mundo es; con ella le une en cambio la posibilidad de la criminalidad como modo de oposición que retira al mundo la confianza última. El comienzo de la poesía dedicada al amigo de juventud Carl August recuerda el *Weinberg Hänschen* del *Frühlings Erawachen* de Rilow: "¿Sabes aún de los primeros años tormentosos / Cuando lleno de rabia, ante la verja de los palacios del granizo / Arrojaste el nudo cuerpo del que, negros y azules, / Pendían los racimos?". La tradición de la estima de George Wedekind resulta aquí luminosa. El gran poema sobre el hombre de acción parece conjurarse a la posibilidad de la criminalidad, pero sin elaborar ésta más cuidadosamente. A él habría que añadir petrificados versos como la tercera sentencia del siglo, del Séptimo Anillo, y el "Ahorcado" del *Neues Reich*. Aquí precisamente radica la justificación del porte de George: en el baudelairiano orgullo del proscrito, *trésor de toute gueuse-*

1. Burchardt pone en contraste con Hofmannsthal el "nulo *bagage* que no conoce más casa que el café, la casa de empeño y la de mala fama". Pero ese humillante elogio no puede dirigirse a George, aparte de que el escenario vienés de la amistad con Hofmannsthal, a juzgar por todos los testimonios de la correspondencia, parece haber sido precisamente el café. Lamentándose por una visita que Hofmannsthal no le ha hecho, George da con una expresión que basta para hacerle inutilizable para esa propaganda contra los literatos: la expresión que habla de "el paisaje como casa". La experiencia ctónica que se anuncia en esa frase está íntimamente mezclada con la experiencia del pobre sin techo. Homero ha tejido todo su *epos* con la nostalgia de aquel que quiere volver a ver Itaca antes de morir. Los ctónicos de hoy día no conocen la nostalgia. Siempre están a gusto y como en su casa. En poemas como *Rückkehr* del *Jahr der Seele* se muestra George muy superior a ellos: "Largamente viviste entre pueblos extraños. / Pero nunca perdiste nuestro amor". Versos como esos se deben sin duda más al potente sentimiento infantil despertado por las historias de indios que a la idea de las formas de sociedad gentil, idea odiosa para el primer George: "No tengo mucho que objetar a la ruda llaneza que es para usted tan soportable, pero siempre que constituya un suelo sobre el cual pueda crecer algo... pero si la destaca usted en primer término, una consideración más atenta le mostrará a usted que no hay nada más falso, podrido y hediente que esa conducta llana y necia".

rie.[1] Cierto que cuando, con inapropiada metáfora, el ahorcado se gloria proclamando que "y antes que os podáis dar cuenta / Curvaré en rueda la rígida viga", el sacrílego degenera en héroe, según el aire fundacional del último George. La protesta contra el matrimonio y la familia se trasmuta en cuanto que el estado totalitario, cuyas sombras gravitan sobre los últimos libros de George, se dresprende él mismo de ellos y toma en la mano sus negocios. Con ello se produce la recepción del incendiario como hombre que enciende la chispa, la recepción del hombre de acción como profeta del alguacil. El que hace un momento se sabía "sin atar por casa y bien" se comprende ahora a sí mismo como mero guerrillero: "Nosotros solos podemos, donde estemos, / Salir tras la fanfarria al primer son".

1. Baudelaire, *Le Vin du Solitaire, Les Fleurs du Mal.* Entre las perfidias del difunto Gundolf no es la menor el haber adobado al proscrito para presentarlo en la cena de los abogados. En la tercera edición del libro de George dice finchadamente, pero quitando importancia a la cosa: "Todo lo que se presenta como virtud, orden y poder necesita un liquidador subterráneo, a la vez protector y renovador, y portador de la futura historia de Dios. Con toda adecuación resuena aquí una doctrina proclamada por George ya en el Séptimo Anillo: su fe en la renovación del mundo por lo más lejano, su fe en la reconstrucción sobre la piedra de escándalo convertida en piedra de ángulo... su fe en la realización de toda acción salvadora por los criminales de cada momento, hasta por los presidarios". Para fines de renovación, de reconstrucción y análogas culturales medidas le van bien a Gundolf hasta los criminales, como si George estuviera pensando en lo que los criminales hacen en sus trabajos forzados, y no en lo que pueden hacer con sus atentados. El ahorcado de George es sin duda bastante ambiguo, pero aporta por lo menos la más sangrienta burla a aquella moralidad en servicio de la cual el comentarista querría colocar la inmoralidad misma: "Cuando llegé al patíbulo y los jueces / Con gesto adusto me mostraron asco / Y compasión, me eché a reír: ¿acaso no sabéis / Cuánto necesitáis al pecador? / ¡La virtud —que quebré— en vuestros rostros, / Mujer, muchacha honesta, aunque lo sean, / No podrían brillar sin mi pecado!". Gundolf sigue entonces: "En tales poemas (incluyendo el Hombre de Acción del *Teppich des Lebens*) George traiciona el abismo del que se yergue su celebrada —y a veces despreciada— tranquila armonía. Esta no tiene nada que ver con la paz del disfrute sino que, como el griego Apolo los titanes, como el Paraíso dantesco el infierno, como las comedias de Shakespeare sus tragedias, presupone la estancia en el terror despiadado". El comentarista no puede concebir esa estancia sino en un período breve. La inmoralidad queda neutralizada como mítica amoralidad e inserta luego en el proceso de positivo desarrollo en cualidad de umbral, concepto que precisamente George ha rechazado por idealista. En el mapa del "ser de formas divinas" no se reseña el infierno más que como lugar de excursión.

La ominosa pureza que ya manchó el Algabal del primer George, pervierte finalmente al Hombre de acción para convertirlo en luminosa figura. La trascendencia de George a la sociedad desenmascara la humanidad de ésta. Pero la inhumanidad de George queda absorbida por la sociedad.

También Hofmannsthal pretende trascendencia a la sociedad, y la noción de *outsider* no es ajena a aquel que tiene que fingir su *society*. Pero se tratará de un *outsider* conciliante, demasiado enamorado de sí mismo para poder ser serio enemigo de los demás. "Desde niño ha sentido febrilmente el deseo de acercarme al espíritu de nuestra confusa época de los modos más diversos y en los más diversos disfraces. Y el disfraz de un cierto periodismo — en un sentido tan decente que, en todo caso, sólo Ruskin, y nadie entre nosotros, podría considerarse representante suyo — me ha atraído a menudo poderosamente. Publicando en la prensa diaria y en revistas misceláinicas obedecía a un impulso que prefiero explicar que negar". El impulso que mueve a disfrazarse, poniéndose al unísono, en preestablecida armonía, con las exigencias del mercado, es el impulso del actor. También de esto se ha dado cuenta George muy pronto. En una carta del 31 de mayo de 1897 hay unos versos que reaparecen, un tanto suavizados, en el *Jahr der Seele,* con las iniciales de Hofmannsthal: "Inventor / Del canto de carrera fluida / Y de los rutilantes diálogos: Tiempo y separación / Me permiten abrir en la memoria / Tumba al viejo odiador. Haz tú lo mismo". Esos versos no aluden al dramaturgo, sino al "actor de los sueños que tú inventas", al paje de *Tod des Tizian,* que apostrofa a su amigo el poeta defendiéndole [1] Previamente

1. En su discurso sobre Hofmannsthal, Borchardt cree necesario enlazar con las palabras del paje la defensa del reproche de esteticismo: "Este poeta al que se cree eliminar como decadente repleto de cultura, como estético persecutor de sonidos — pues la estúpida fauna que juzga entre nosotros de libros y teatros sigue atreviéndose a presentarlo como tal — es el primer poeta alemán desde Goethe que ha sabido dar universalidad y pleno arte a una situación problemática sufrida por él mismo, mediante la seriedad de la profundización, la fuerza de la visión y el lazo con toda alta existencia de su tiempo". Por pobre que sea el reproche contra el cual parte en cruzada Borchardt, no le son superiores conceptos como seriedad de la profundización, fuerza de la revisión y alta existencia. Lo que hay que hacer no es proteger a Hofmannsthal del reproche de ser un esteta, sino salvar el esteticismo mismo. Podría en efecto mostrarse muy fácilmente que los dramas por Borchardt "mo-

a todo disfraz estilístico y previamente, incluso, a toda intención dramática, las poesías de Hofmannsthal, y precisamente las más perfectas, componen al mismo tiempo la retumbante voz del actor. Es como si esta voz objetivara el poema, al modo como se objetiva en música la inmediatez lírica del sujeto por medio del instrumento en que se piensa al mismo tiempo. Hay versos como los siguientes que llevan en sí el tono de Josef Kainz, cuya necrología escribió Hofmannsthal: [1] "Resbaló por la flauta / como grito y sollozo, / Voló y pasó / Por el rojo auroral". Lo histriónico de Hofmannsthal, lo reduzca la psicología a lo que pueda, surge de la manipulación técnica de la lírica. Sus poemas se recitan a sí mismos por controlarse. Lo que tienen de discursivo les permite precisamente escucharse a sí mismos. [2] De aquí la afición al verso discursivo, al verso blanco. La síncopa de éste, el medio estilístico más célebre de Hofmannsthal, está aprendida de los ingleses. Es un dispositivo organizado por el poeta técnico, al servicio del actor que lleva en sí formal e inmanentemente: ese dispositivo lleva la libertad con que generalmente se recita el verso a la cerrazón del *metron* poético mismo. Pero es al mismo tiempo el verso que le queda en la memoria al niño, de un teatro que reserva el Hamlet, y aún más Schiller, a los escolares. Con razón fecha Hofmannsthal en su niñez el impulso de disfraz intelectual. El niño que juega al teatro se viste palabras, con su resistencia, como se viste el heredado vestido teatral con polícromas piedras y grava del Rhin. Probablemente quedará de Hofmannsthal este incansable ejercicio del gesto del niño, restableciendo así el nivel único en que es experienciable la tragedia. Bajo la

rales", como *Der Tor und der Tod* y *Der Kaiser und die Hexe,* en los que la apariencia se confía temáticamente a la corrección de aquella "seriedad de la profundización", representan en realidad la traición de Hofmannsthal a su trágica experiencia básica, no muy diversamente de lo que ocurre con la reorientación de George desde el *Teppich.*

1. George ofrece paralelo a esto. La descripción de las anémonas al final de "Betrübt als fuhrten sie zum totenanger" toma en su último verso, acústicamente, casi el acento renano que puede haber sido propio del poeta.

2. Este autoescucharse de Hofmannsthal tiende al autoelogio. A veces sus poemas entornan los ojos y se relamen los labios como para recomendar su exquisita incomparabilidad. Tras los versos "Era tu rostro cargado de sueños. / Callé y miré con temblor silencioso" escribe: "¡Cómo subió!" y lo repite tres veces.

acción de su voz toda materia se convierte mágicamente en infancia, y gracias a esa trasformación elude Hofmannsthal siempre el peligro del porte y de la responsabilidad. La mágica disposición sobre la infancia es la fuerza del débil [1]: el débil se escapa de la imposibilidad de su tarea como un Peter Pan de la lírica. Se trata realmente de una imposibilidad. Pues el histrionismo de Hofmannsthal, hasta en sus alejandrinas consecuencias, hasta las pseudomorfosis de la última época, se debe a una comprensión sumamente real: la comprensión de que el lenguaje no permite ya decir nada tal como se experimenta. [2] El lenguaje es ya el lenguaje cosificado y trivial de las marcas de fábrica, y falsea el pensamiento ya por anticipado, o bien se instala a sí mismo, se establece, solemne sin solemnidad, poderoso sin fuerza, confirmado por sí mismo, esto es, pertenece al linaje de lenguaje que Hofmannsthal combatía en la escuela de George. El lenguaje se niega plenamente al objeto en una sociedad en la que la violencia de los hechos cobra tal

1. Esta fortaleza del débil condiciona la ingenuidad segunda en la poesía de Hofmannsthal. Su concepto es de Jacobsen y se encuentra en el pequeño trozo de prosa "Es hätten Rosen da sein müssen" (1881), verdadera cámara del tesoro de los motivos de Hofmannsthal. Los personajes del *Proverb*, soñado en un jardín del sur, son dos pajes. Su descripción pasa a ser descripción de las dos actrices que representan los pajes. "La actriz que debe representar al más joven de los pajes, viste seda fina azul pálida y muy adherente, con lirios heráldicos entretejidos de oro muy luminoso. Esto y tantos encajes cuantos sea posible, tiene que ser lo más saliente del ropaje, el cual no pretende tanto aludir a un determinado siglo cuanto realzar la plena y juvenil figura, el magnífico cabello rubio y el transparente tinte de la piel. Está casada, pero su matrimonio duró sólo año y medio; luego quedó separada del marido, y no parece haberse portado irreprochablemente con él. Es posible; pero nunca se habrá visto nada más inocente que ella. Esto es, no se trata de aquella bonita inocencia de primera mano que tiene sin duda también su gracia; por el contrario, es la inocencia cuidada, bien desarrollada, en la que ningún hombre puede errar y que le llega a uno directamente al corazón y le coge preso con todo el poder dado a lo perfecto".

2. Esta comprensión, por más que estropeada por el vitalismo filosófico, ha sido formulada por Hofmannsthal en la carta de Chando: "Mi caso, dicho brevemente, es el siguiente: He perdido totalmente la capacidad de pensar o decir algo coherentemente. Primero se me fue haciendo paulatinamente imposible hablar sobre algún tema elevado o general sirviéndome de las palabras que todas las personas utilizan comúnmente sin escrúpulos. Sentía un inexplicable malestar al ir a pronunciar palabras como "espíritu", "alma" o "cuerpo"... las palabras abstractas de las que naturalmente tiene que servirse la lengua para expresar cualquier juicio, se me desmenuzaban en la boca como setas podridas".

monstruosidad que hasta la palabra verdadera parece sarcasmo. El teatro infantil de Hofmannsthal es un intento de liberar la poesía del lenguaje. Al negarse al lenguaje la substancialidad, el lenguaje se calla: la consecuencia es el ballet y la ópera. Bajo las máscaras trágicas y cómicas no queda ya rostro humano. De aquí la verdad de la apariencia en Hofmannsthal. Esta lengua asume la expresión de lo oscilante y terrorífico precisamente cuando pretende hablar con épica razón: "Circe, ¿me oyes? / Casi no me has hecho nada". El épico "casi" que se mantiene limitativamente incluso ante la mítica metamorfosis, sustrae al mismo mito la tierra en que se basa, con moderna laxitud.

George hace al histrionismo de Hofmannsthal la objeción más trivial: "La más dolorosa enfermedad de usted es cierta desradicación..." Con esto parece utilizar George el vocabulario de cierto antisemitismo cuyas huellas no faltan en su obra, a pesar de la recusación de Klages. El traductor de la *Malabaraise* baudelairiana proclama en el *Stern des Bundes:* "Con mujeres de otros órdenes / No mancharéis vuestros cuerpos. / Esperad. ¡Dejad el pavo junto al mono! / Junto al agua obra la ninfa / Despertando a las muchachas muertos fieles: / El misterio sumo de la mujer". Son versos que no habrían estado mal en las paredes del gimnasio de alguna patriótica escuela media renana. Pero George no querría tener mucho que ver con esa atmósfera: "Fue mera estupidez de la plebe escribidora el colocar juntos y amontonados a aquellos hombres diversísimos, sólo porque se alejaban de ella tanto el uno como el otro. Es una clasificación parecida a la practicada por el populacho renano de la época, que llamaba «judío» a todo el que se comportaba de otro modo". George no ha querido contraponer al desarraigado su propia empírica existencia como existencia plena. "Poco tengo que ofrecer aquí por Navidades, y ni siquiera sé si estaré aquí. La confiada compañía de invierno que usted pinta no está al alcance más que de aquel que, como usted, tiene hogar, en la ciudad o en el campo, y no para aquel que, como yo, es visita en todo lugar". Aún más asombrosa es la formulación de una carta de George del 27 de agosto de 1892, carta que seguramente no está pensada con ironía: "Creo que no puede usted dejarse arrastrar mucho por la pasión por lo

hermoso y sonoro. En usted es todo lo granítico-germánico, y lo románico en mí. Así lo comprobará usted en el trato duradero con gentes de lengua románica: son más activos — y más ruidosos — en sus inclinaciones y antipatías".[1] Al principio George no interpreta su oposición al "desradicado" como debida al origen, sino como debida a la decisión.[2] Por eso no apela a la tierra, al poder del ser ni al inconsciente. La carta de principios escrita a Hofmannsthal en julio de 1902 está inspirada por consideraciones estratégicas sobre la situación, pre-

1. Aún el 26 de marzo de 1896 escribe George a Hofmannsthal: "¿Quién sabe si yo habría hecho poesía en mi lengua materna de no haberle encontrado a usted o a Gérardy como poetas?"; en febrero de 1893 publica aún en Floréal la versión originaria francesa de un poema suyo. El alemán puro Gundolf no quiere saber nada de todo eso: "Al clasificarle como discípulo del parnasianismo francés, de los simbolistas franceses, de la "tendencia" de Swinburne o de la de D'Annunzio, se confunde la superficie con el fundamento: esos poetas — indiferentemente de lo que significaran para sus propios países en cuanto cabezas de corrientes literarias, y de los motivos y técnicas que aportaran — fueron simplemente para él la agradable concreción de los complejos lingüísticos más densos, puros y finos de sus respectivos pueblos. Baudelaire con su infierno y la gracia final y cansada de Verlaine, la gloria de los sentidos dannunziana, la embriagada marca anímica de Swinburne, el ardor melancólico de Rosetti, céltico e itálico, e incluso la poesía de sus amigos personales Verwy y Lieder, le interesaban sólo en la medida en que enriquecían la lengua con nuevas masas, pesos, resistencias, movimientos, profundidades y luces. Es error propio de literatos la ulterior importación, tras las huellas de George, de todos esos poetas como "tendencias", valores psíquicos, estados de ánimos o maneras, así como la interpretación de su primer introductor como un discípulo de ellos. Hace falta ser un diletante para separar el "fundamento" poético de los meros "motivos o técnicas"; y sólo botarates son incapaces de pronunciar el nombre de Baudelaire sin añadirle el de Verlaine.

2. George espera de la decisión — y, en la última instancia, de la acción política — lo que no puede ser cosa de la decisión: la presencia de lo sido. Con ello la decisión se vuelve contra su objeto. Los neoctónicos se han olvidado de que Rumpelstilzchen queda roto en pedazos, descuartizado, en cuanto se pronuncia su nombre. El agitatorio culto de las fuerzas originarias es precisamente el causante de esa desgracia. George y Klages anticipan así peligrosas tendencias del nacionalsocialismo. Los mitólogos destruyen constantemente, al darle nombre, la sustancia que defienden. Ellos fueron los pregoneros de la subasta de supuestas palabras primigenias tales como Muerte, Interioridad, Autenticidad. La subasta tuvo lugar en el Tercer Reich. La fenomenología, que es en cierto sentido la exposición de las esencias antes de la venta, hizo también muchos méritos en la preparación de la liquidación. El libro *Die Transzendenz des Erkennens*, de la señora Edith Landmann, establece explícitamente la relación entre la escuela de George y la fenomenológica.

cisamente sobre la situación literaria, sin que por ello quede excluida la contraposición como inadecuada o minusvalente: "Déjeme usted hablar hasta el final, luego que usted ha obrado: mientras usted considera hermoso dejarse arrastrar por todos los polícromos hechos, éstos no son para mí nada sin selección ni dominio. Dejemos de lado lo que sería mejor hacer. Una cosa al menos es segura: sólo un modo de comportamiento posibilita que algo ocurra, en sentido general o en el más particular. Sé ciertamente que el más exigente comportamiento y el mejor porte no basta para dar a luz una obra de arte; pero sé también que sin ellos queda reprimido todo o casi todo. También a usted le habrá llamado la atención lo turbado que está todo nuestro arte por sus elementos violentos y fragmentarios, por esa serie de hombres de fuerza a los que siempre les fue negado lo último; todo esto se funda en el mismo tipo espiritual... Y por lo que hace al periodismo de altura que usted celebra y que sin duda es muy de favorecer, no tiene por qué exigir la tibia excitabilidad y la impresionabilidad de molusco que hoy se ponen como «naturalismo berlinés» y mañana como «simbolismo vienés»; sino todo lo contrario: ponerse rigurosamente en una determinada posición..." George se hace tan pocas ilusiones como Hofmannsthal por lo que hace a la decadencia de la lengua: "Todo se ha hecho decible: la trilla y la paja hueca". Pero mientras Hofmannsthal escoge como solución la finta y la huida, George apela desesperadamente a la fuerza. Agarrota las palabras hasta que no pueden ya escapársele, y se considera seguro de esos muertos, mientras que están perdidos como si se le hubieran escapado. Por eso se invierte el heroísmo de George. Sus rasgos míticos son todo lo contrario de aquella herencia en cuya forma los requisa la apologética política. Son rasgos de resistencia. "Se ha hecho tarde". No hay rastro de arcaísmo en la obra de George que no esté inmediatamente emparentado, como contradicción, con ese "tarde". George contempla las palabras desde tan cerca y, al mismo tiempo, tan extraño a ellas, como si fuera capaz de adueñárselas como fueron el primer día de la creación. Esa extrañeza está tan determinada por la época liberal como pueda estarlo la política antiliberal, que tan gustosamente apelaba a George en Alemania. Algunas frases de una carta del 9 de julio de 1893 pueden

mostrar lo profundamente que se mezclaban en él la idea liberal de la seguridad jurídica, el caprichoso impulso de dominio y las ideas arcaicas y protohistóricas: "Toda sociedad incluso la más pequeña y laxa descansa en contratos su voz vale tanto como cualquier otra pero tiene que ser plenamente perceptible en cada caso".[1] Si los tratados parecen presuponer la plena igualdad jurídica de los contratantes, su invocación en cuestiones de solidaridad espiritual es un medio para suspender la igualdad y para someter, y determina una situación de mortal hostilidad entre los sujetos, hostilidad por la cual la sociedad competitiva se parece a la sociedad de las hordas. La exigencia de "hacerse plenamente perceptible", tal como la formula repetidamente George a Hofmannsthal a propósito de los *Blätter für die Kunst*, no puede traer más que desgracia al destinatario. Cada vez que Hofmannsthal sucumbió a la tentación de criticar a George o a sus fieles salió malparado.

George convoca la univocidad de la naturaleza contra aquel mundo que le parece sin raíces. Pero la naturaleza moderna no es unívoca sino gracias al dominio de ella. Esto da a las célebres estrofas finales del "Templario" de George, estrofas que contienen en esbozo la doctrina de la forma del poeta, un sentido histórico-filosófico que no suponía el autor en aquel momento: "Y cuando la gran Nutricia, irritada, / No se inclina ya en la profunda fuente, / Palpita quieta y cansada en la noche del mundo, / Sólo aquel que la combatió siempre, / Que nunca discurrió como quería, / Puede cogerle la mano, aferrarle la trenza, / Y hacer que siga realizando su obra: / Deificar al cuerpo y encarnar al dios".[2] Uno que no puede pensar la na-

1. Sin puntuación. *(N. del T.)*

2. Con esa idea de la violencia que debe hacerse a la "gran Nutricia" se sitúa George en tan determinada contradicción con Klages como determinado es su parentesco con él a través de la neopagana invocación de la Tierra. Su actitud general respecto de Klages es oscilante de este mismo modo. En la correspondencia con Hofmannsthal George defiende al "pelasgo". Hofmannsthal se había dado cuenta ya en 1902 de la extraña inconsecuencia entre la pedante sobriedad de expresión y el dogma de la embriaguez y el estusiasmo, inconsistencia que está constantemente dejando en falso la filosofía de Klages y poniéndola a la altura de la lírica folklórica de Alfred Schuler: "Pero debo confesar abiertamente en el escrito de Klages sobre usted me parece fracasar en innumerables lugares, la expresión, la fuerza de encarnar lo internamente visto. Hay en él metáforas que intento olvidar". La respuesta de George es de tono

turaleza sino violentándola no debe justificar su propio ser como natural. Este absurdo es la contrapartida en George de la ficción de Hofmannsthal. George querría dominar a Hofmannsthal. Lo que se dice de Austria en la poesía *Den Brüdern*, dedicada a Andrian, caracteriza la relación: "Y querríamos tomarnos como amigos con nosotros, / Con todo lo que en vosotros germine y crezca". Hofmannsthal se encuentra a la defensiva. Igual que en lo privado se sustrae a la corte que se le hace pidiéndole amistad y proximidad, en el terreno literario adopta la orgullosa posición del desinteresado. Ni siquiera le importa nada tener que publicar sus poesías en oscuras revistas, mientras que George, en cuanto se trataba del *métier*, renunciaba al porte y se mostraba tan apasionado como el más inquieto de sus amigos parisinos. La defensa de Hofmannsthal utiliza profusamente todas las fuerzas de la fantasía. Unas veces aprovecha el ceremonial del viejo Goethe o de las locas cartas de Hölderlin; otras veces deserta y se sume en la "muchedumbre lectora"; luego se reconcilia y colabora, incluso con los amigos de George que generalmente desprecia; luego les humilla con el *pathos* de un agradecimiento que presupone y pone distancia. Incluso la "proximidad" a George, mil veces afirmada hasta el final, sirve a la lejanía a causa de lo estereotipado de la protesta. Hofmannsthal se esconde en esa proximidad y en la lengua de George: sus cartas a éste no parecen ser del mismo autor que sus cartas a otros. Pero la técnica más segura es la autoacusación. Es insuperable en este aspecto la "modesta

muy general: "Sobre K. y su libro permítame usted que por hoy no diga más que lo siguiente: ahí nos encontramos en un terreno digno de disputa. K. es un ser noble, que arde por altísimos valores, pero también un titán que intenta manejar bloques gigantescos". En el *Stern des Bundes* (1913) enuncia una negativa a los ctónicos que afecta incluso al nacionalsocialismo, a cuyo lenguaje pertenece ella misma: "Vosotros, destinados a la edad de los héroes / Y al Primer Mundo, no habéis existido luego. / Luego habéis tenido que moveros por ajenas regiones / Se pudre vuestra sangre preciosa animal e infantil / Si no la mezcláis en el reino del trigo y del vino. / Seguís obrando en otros, no vosotros, / ¡Mesnada rubia! Sabed que vuestro propio dios / Os suele transpasar alevosamente cuando estáis a un paso de la victoria". No obstante, el *Neues Reich* no puede ya distinguirse de Klages en cuanto a la tendencia. Cuanto más plenamente pasaba a la práctica política la acción abstractamente glorificada por George, tanto más necesitaba, como ideología, la pureza de la naturaleza y de la "vida".

escapatoria" — así definida por George — con que reacciona a la propuesta de asumir con aquél la redacción de los *Blätter für die Kunst*. Hofmannsthal acepta incluso ofensivos reproches de George, como el que le echa en cara solidaridad con los "estafadores", explicando ésta por su propio "lamentable estado". Su docilidad, su disposición a escuchar sermones — incluso en la última carta escribe sobre la aniquiladora "sentencia [de George] sobre la *Gerettete Venedig*, que al principio me pareció un poco dura", que ya puede hacérsela "completamente propia" — son tan ilimitadas que resulta indócil: sólo aquel que se ha hecho inaccesible a toda crítica pueda aceptar cualquiera tan sin resistencia.

La amistad de los dos está descomponiéndose antes de haber podido realizarse. Ya entonces, incluso entre hombres de la más extraordinaria capacidad de producción, la amistad no era posible sobre la base de la mera simpatía y el mero gusto, sino sólo sobre la base de un común conocimiento que enlaza y vincula: amistad por solidaridad, la cual incluye la teoría como elemento de su praxis. En la correspondencia, en cambio, el conocimiento queda rígidamente separado de los presupuestos de la amistad: el trauma del primer encuentro vienés sigue obrando y convierte todo intento de explicación en nuevo acto de confusión: "quizá le invité a usted demasiado pronto a comparecer ante riguroso tribunal, y no por un hecho cometido, sino por la mentalidad expresa. Tomé demasiado poco en consideración su diversísimo modo de sentir, así como su diversísima educación bajo otro cielo. Creí que lo que se dice de la noble inmediatez repentina por la que los hombres grandes y distinguidos se han reconocido en todo tiempo no tenía excepciones, y en mi espíritu le asigné a usted el lugar «en el que los pesados remos rozan el barco». Pero siempre tuve para usted la disculpa de la inconceptuabilidad de la locura, y no he dejado nunca de quererle con aquel amor cuyo rasgo básico es la veneración y que es el único posible para la humanidad superior. Esto en lo personal". Pero no es cosa de esperar que lo personal pueda realmente beneficiarse de esas frases oscuras, simultáneamente ansiosas y mordientes. Pertenecen a la solemne carta de reconciliación de George, la misma que lleva los versos sobre el "viejo odiador". Durante toda la correspondencia repite George con variaciones

de fatal intención de olvidar lo pasado y considerarlo inexistente. Cada una de esas cartas de intermitente amistad intenta liquidar una deuda mientras que, precisamente por su tenaz indulgencia, el pasivo aumenta constantemente: bastaba un gesto amistoso del uno para inspirar al otro maldad o rechazo. Tras la casuística de las cartas hay cuestiones de prestigio, de derecho de disposición sobre el trabajo ajeno — aunque sea espiritual — y, finalmente, cuestiones de propiedad intelectual y de un tipo de originalidad que contradice el concepto de estilo enfáticamente defendido por los dos autores. En 1892 se lee en una carta de Hofmannsthal a George: "En *Tod des Tizian* se encontrará usted con un detalle conocido: quiero decir, la imagen del infante". Es una alusión a una poesía de las *Hymnen*. Con *noblesse* susceptible y ostentaria contesta George: "Como no ha puesto usted ningún *motto* al «Prolog» y como en el mismo número se publicaban fragmentos de mis libros, he hecho quitar mi *Infanten*. Si no, la masa podría charlar fácilmente sin comprender una palabra". El desprecio por la masa no ha preservado a George de unos celos que son corrientes precisamente en los círculos que él evitaba con su exclusivismo. Pero nada podría iluminar tan violentamente el absurdo de esas preocupaciones como el objeto mismo de la controversia. La vivencia cultural del infante no ha sido hecho por vez primera por George ni por Hofmannsthal, sino que se debe a Baudelaire. [1] Son cálculos de este tipo injustificable los que excluyen toda solidaridad y hasta perturban acciones asociadas, como las intervenciones publicísticas del uno en favor del otro. Hofmannsthal ha escrito ciertamente varias veces sobre George, pero George no lo ha hecho nunca sobre Hofmannsthal, aunque el reproche de falta de solidaridad lo hace siempre el más viejo. En una ocasión parece que George va a escribir finalmente sobre el otro, pero la forma como comunica a Hofmannsthal el plan del trabajo — que reprocha implícitamente a Hofmannthal su gloria — no deja lugar a dudas sobre la causa de que el ensayo de George no llegara a escribirse. "Desde hace algún tiempo pienso en un ensayo sobre usted — pero para publicarlo tendré que buscar alguna gran revista extranjera — en la que

1. "Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant jeune et pourtant très vieux". George ha traducido el poema.

los acontecimientos artísticos sean realmente valorados como acontecimientos. No quiero hablar sobre usted después de haberlo hecho todos los primitivos y todos los mercaderes de oro y especias". En la descomposición de la amistad de George con Hofmannsthal se impone el mercado, en cuya negación surge la lírica: aquellos que se resisten a la humillación por la competencia se pierden como competidores.

George era menos ingenuo ante el mercado de lo que lo era Hofmannsthal. Pero no lo era menos por lo que respecta a la sociedad. Por eso se opone al mercado como fenómeno dejando intactos sus presupuestos. George querría emancipar la poesía de la demanda del público, y mantenerse al mismo tiempo en una conexión social que más tarde ha mitologizado él mismo con palabras como "alianza" y "héroe", "nación" [1] y "acción". Liberarse de la "consideración a la masa lectora" significa para él convertir a esa masa lectora en una masa de consumidores forzosos mediante una técnica que está estrechamente enlazada con la artística. De aquí su ambigua posición ante el éxito. El esbozo de una de sus perdidas cartas a Hofmannsthal contiene las siguientes frases: "De ningún modo empiezo antes de haberme puesto de acuerdo contractualmente con todos acerca de la entrega y el precio, el formato y la presentación. Con algunos de mis amigos no es eso necesario, pero en otro lo es tanto más. No debe intervenir nada casual que pueda obstaculizar el éxito. Pues, como usted sabe, el no buscar el éxito es cosa grande, y el buscarlo y no conseguirlo es indecente". [2] El desprecio del

1. *Volk (N. del T.).*

2. Este apunte es de 1897. Entonces apareció el *Jahr der Seele.* Puede ponerse el cambio que representa respecto del libro sobre los *Hängenden Gärten* en relación con esta idea de técnica del éxito. El cambio tiene a Verlaine por modelo, poeta al que debe cosas decisivas el *Jahr der Seele.* El título *Danzas tristes,* poemas como *El respiro nocturno hizo un gesto* — con los versos finales "Mi hora más sombría / La conoces tú ahora" — son inimaginables sin Verlaine. El elogio de *Tage und Taten* describe el proceso decisivo para George: "Luego de sus primeros poemas saturnales, en los que el joven se embriaga con la pompa pérsica o papal, pero tocando sonidos parnasianos conocidos, nos lleva a sus propios jardines rococó de la Fiesta Galante, en los que juegan empolvados caballeros o damas pintadas o bailan al sonido de graciosas guitarras, jardines en los que silenciosas parejas reman en sus barcas y las muchachitas, escondidas en recónditas avenidas, contemplan golosamente los desnudos dioses de mármol. Pero por encima de esa ligera Francia atrac-

éxito no se refiere más que al mecanismo del mercado que expone a los competidores al peligro de las operaciones en falso. George busca el éxito por el procedimiento de evitar el mercado. La grandeza que se decide orgullosamente a buscar el mercado en la grandeza del literario magnate de trust, tal como efectivamente se concibió al principio George y tal como, al menos, le enseñaba la economía alemana como modelo: "Creí firmemente que nosotros —usted y yo— habríamos podido ejercer durante años con nuestros escritos una benéfica dictadura. Hago a usted responsable exclusivo del hecho de que no se produjera esa dictadura". Es en efecto difícil que los dictadores cometan errores. Los que viven peligrosamente poseen la verdadera seguridad. A largo plazo quedan exentos de la indecencia del fracaso. Con la clarividencia del odio ha sorprendido Borchardt en su polémica contra el *Jahrbuch für die geistige Bewegung* los rasgos monopolistas de la escuela de George: la *Gaceta central de los Industriales Alemanes* tiene que proclamar que la fuerza económica no se consigue más que si el hombre se vincula por amor del hombre, que el solitario no tiene derecho a lamentarse de la ruina económica, y así sucesivamente... "Los amigos del señor Wolfskehl convierten esa necesidad no ya en virtud, sino en dogma del efecto desolador y anquilosador de lo que punitivamente llaman 'aislamiento', y así hacen una moderna variación de la heroica sentencia de Schiller: 'El fuerte alcanza su mayor fuerza en su círculo', en el

tiva coloca Verlaine con su aliento un aire jamás percibido de penosa interioridad y cadavérica melancolía... Pero lo que más ha apresado a todo un linaje de poetas son las canciones sin palabras, estrofas de la vida del llanto y de la alegría... En ellas oímos por vez primera palpitar nuestra alma de hoy, libre de toda adjunción discursiva: aquí supimos que no hacían falta ya máscaras ni coturnos, y que la sencilla flauta bastaba para descubrir y mostrar lo más profundo a los hombres. Un color produce por arte de magia imágenes, formas, componiendo con tres parsimoniosos rasgos el paisaje y dando la vivencia con tímido sonido". El cambio de uno a otro libro consiste en escapar al interior y pisar el "paisaje como casa". Ese cambio implica la más extrema simplificación de los medios: la lengua de lo plenamente solitario resuena como eco de la olvidada lengua de todos. Esta simplificación abre de nuevo a la lírica un círculo de lectores: pero el plenamente solitario es el dictador de aquellos que se le parecen. (Cfr. WALTER BENJAMIN, *Uber einige Motive bei Baudelaire*).

patronal sindicato de las almas".[1] Se intenta convertir la competencia en dominio, pero se apela cínicamente a la competencia cuando ello es útil para el dominio. En 1896 George ofrece a Hofmannsthal la corredacción de los *Blätter für dis Kunst,* y lo subraya diciendo: "Como en esto todo gira en torno de una seria colaboración de todas las fuerzas, su colaboración meramente ocasional (lo que usted podía ofrecer) carecería de importancia. Tendríamos que intentar cubrir su puesto con otro, pero es mejor no pensar en una pérdida tan grave".

Los *Blätter für die Kunst* constituyen el objeto material de la diferencia entre George y Hofmannsthal. En el comportamiento de los dos respecto de la revista y de su partido[2] se manifiesta una verdadera antinomia. Esa antinomia se ha impuesto luego en el terreno propiamente político, en lugares jamás soñados por los dos autores. Hofmannsthal comunica a Klein en 1893: "No me resulta muy agradable escribir en la prensa diaria un artículo sobre los *Blätter*: en los números aparecidos hasta ahora hay para mi gusto: 1.º Demasiado poco que sea realmente valioso, y 2.º Demiasiadas cosas mías. Ambas cosas tienen por fuerza que limitar tanto lo que diga que prefiero callar". El trasfondo de esa declaración puede encontrarse en una carta anterior de Hofmannsthal a Klein: "Me asombra extraordinariamente su propuesta de hablar en otra publicación de nuestra empresa. ¿Para qué? ¿Por qué no hacer entonces que impriman mis cosas en cualquier otro lugar ajeno a mí? Si las cosas son como usted dice, he interpretado mal todo el carácter de nuestra fundación. No tengo absolutamente ningún miedo a «comprometerme», y en asuntos artísticos no me siento

1. La crítica de Borchadrt a la escuela de George ha asumido el punto de vista del ultraderechista. Pero a veces permite vistazos materialistas. El importante escrito sobre la villa toscana desarrolla esta importante forma artística partiendo de los presupuestos económicos del pratronazgo rural.

2. También en otras esferas, desde el Círculo de Beyreuth hasta los psicoanalíticos, se han constituido por aquel tiempo grupos de la naturaleza de sectas. Pese a sus discrepantes contenidos, muestran todos una llamativa coincidencia en su estructura. A todos es común un multívoco concepto de purificación y renovación que finge una resistencia a lo existente y hace vana al mismo tiempo esa resistencia. La solidaridad política queda sustituida por la fe en la panacea. La justicia real de esa *catarsis* se manifestó en la guerrilla de la competencia y en el sistema de partido único.

inhibido por ninguna consideración ni ninguna vinculación. Pero dígame usted claramente, por favor, qué quiere usted y para qué lo quiere." El proceso es sobradamente dialéctico: el exclusivismo de George, como dictatorial que es, pide toma de posición pública, hasta periodística, y con ello se niega virtualmente a sí mismo: pero con ello permite a Hofmannsthal que apele al lesionado esoterismo y decida hacer imprimir sus cosas "en cualquier otro lugar ajeno", es decir, con total abandono del *esoterismo práctico.* El *miedo a comprometerse*, aunque lo niegue, determina su conducta, el miedo a comprometerse no tanto entrando en contacto con la publicidad comercial, sino fracasando en ello. Su aislamiento en el círculo de los *Blätter* hace de él el comprensivo portavoz del *profanum vulgus* contra el cual se había fundado la publicación: "Lo que yo siento como necesidad no es hablar en el tumulto, sino más bien tener más rica experiencia. Basándome en mi escasa comprensión de tantas cosas calculo cuál debe ser la perplejidad del público ante una empresa tan insólita, lacónica y dura como la nuestra". Hofmannsthal ha superado la aversión al público mediante una comprensión crítica. No disimuló su recusación no sólo de las malas poesías que cubrían la revista, sino también de los mismos imitadores de George. Entre las formaciones más corteses podemos contar la siguiente: "Si tuviera usted los amigos y compañeros que usted merece tendría yo también mucha alegría". Sin duda ha sabido George tan bien como Hofmannsthal cuál era la situación real de los *Blätter.* Podría tranquilamente devolver a Hofmannsthal el reproche de escasa calidad de sus amigos, pero Hofmannsthal no se había mostrado nunca tan vinculado a los suyos como George a sus colaboradores. No obstante, George no se contenta con eso: "Mantengo mi opinión contra la de usted, que rechaza toda colaboración que no sea suya o mía. Por no hablar ya de extranjeros como Lieder y Verwey. No entiendo cómo puede usted pasar por alto artistas y pensadores como Wolfskehl y Klages. El oscuro ardor del uno y el aire agudo y calmo del otro son tan únicos, tan originarios, que no podría compararles nadie del círculo de usted, tal como se ha manifestado hasta ahora... Habla usted de estrellas menores —y es fácil emitir el juicio que usted mismo conocía— pero se encuentra usted en un gran error si realmente cree

rastrear la insinceridad y falsa serenidad de que habla. Son todos hombres de buena educación espiritual, con los que usted, si los conociera, podría convivir del mejor modo. Jamás se las han dado de genios. Eso lo han hecho precisamente aquellos que protege usted contra los nuestros... En los *Blätter* sabe cada cual quién es: aquí se practica la más radical distinción entre la obra nacida y la fabricada. Odiador de los *Blätter* es todo aquel que está interesado en desdibujar esa distinción... Y si me dijera usted que no ve en los *Blätter* más que una recolección de versos mejores o peores —y no lo constructivo, de lo cual hoy sabe, por lo demás, tan poca gente— me produciría usted una nueva y grande decepción". Lo constructivo incluye tanto la uniformización de lo dominado cuanto la unidad de la técnica conscientemente transmitida: es sumisión y aumento de la fuerza productiva. Hofmannsthal ve la opresión, pero no tiene que oponerle más que emociones vulgares de tradición e individualidad: "con ello daría mucha cosa valiosa, mucha forma, relación y comprensión homogénea al individuo, a cambio de algo más superficial". Cada uno de los dos tiene razón frente al otro. George rastrea en el estar-para-sí de Hofmannsthal "la agudeza que en seguida quiere hacer mantequilla con la Vía Láctea y disponerla según las eventuales necesidades del mercado"; Hofmannsthal descubre a su vez en el otro el pseudos de lo mandado, del colectivo que ha perdido la espontaneidad, y la amenaza de lo "ordinario", amenaza de la que no se libra ningún colectivo de ese tipo. El solitario y el organizado se encuentran igualmente amenazados de sucumbir a lo existente; aquél por su propia impotencia, que se instala engañosamente como medida y deja realmente la fuerza al poder enemigo; éste por el poder al que obedece y que traslada a las filas mismas de los resistentes la misma injusticia contra la que había que resistir. Pues ambos tienen que vivir en el mundo de la universal injusticia. Hasta en la lengua misma está estigmatizado el porte de George por ese mundo. En los días del conflicto básico provoca a Hofmannsthal: "¿Hasta cuándo el juego del escondite? Si quiere usted hablar libremente (lo cual es también mi deseo) le invito una vez más a presentarse en terreno neutral. Su carta, tan diplomática —¿pero fue culpa mía que llegara usted precisamente

a aquel maldito café...?". Como más tarde hará el tema del contrato, el discurso sobre territorio neutral y diplomacia liquida aquí toda cosa privada y la hace general, como si tuviera relevancia política. Lo mismo refleja el periódico que lleva a nivel privado lo general y políticamente relevante. El *pathos* esotérico podía nacer muy fácilmente en el mundo de la mercancía: la dignidad del individuo se toma prestada de los titulares periodísticos. La amplia gesticulación de George tiene la ingenuidad de que se reviste de altisonantes palabras sin enrojecer. Es incapaz de considerar nada, aunque se trate de lo más privado, sino como público. Su estrategia literaria nace de un impulso político desplazado.

Una vez, en todo caso, ese impulso se ha aplicado a su verdadero objeto. En 1905, Hofmannsthal, en nombre de aquel conde Harry Kessler que él mismo juzgara tan críticamente en algunas de sus cartas a Bodenhausen, se ha hecho portavoz de aquel tornasolado pacifismo de la *ruling class* que llevaba ya en sí teleológicamente la actitud de aquellos que durante la ocupación de París se comportaron como si dicha ocupación hubiera sido organizada por el Penclub para que ellos pudieran cenar en Prunier con sus colegas franceses. Se pedía colaboración a George. La carta de Hofmannsthal, fechada en Weimar el 1.º de diciembre de 1905, dice así:

"Querido George:

Me piden que escriba a usted por una finalidad muy seria y que rebasa lo personal. El terrible peligro de una guerra anglofranco-alemana, aunque conjurado este verano, sigue presente y cercano, más cercano de lo que los escritores periodísticos y la mayoría de los individuos que hacen política creen. Los pocos que se dan aquí cuenta de la seriedad de la situación, y los pocos que allá quieren oponerse al amenazador estallido, se han puesto de acuerdo — sabiendo cuál es el poder de los imponderables en estas épocas — para intercambiar cartas abiertas firmadas por cuarenta o cincuenta primerísimos nombres de cada país (con exclusión de políticos profesionales). La carta abierta inglesa (firmada por Lord Kelvin, George Meredith, A. Swinburne, etc.), se dirigirá a los editores de los periódicos alemanes, la alemana a los ingleses (pues los perió-

dicos son realmente los barriles de pólvora). Se pide excepcionalmente su nombre, sabiendo lo poco que gusta usted de la publicidad, sin pensar en cambio y por ejemplo, en aceptar el del conocido Sudermann. Para este asunto profundamente serio se quiere reunir sólo las fuerzas espirituales más serias de la nación. Si tiene usted la bondad de firmar la carta adjunta, haga el favor de enviarla dentro del plazo de diez días a Harry, conde Kessler, Weimar, Cranachstrasse 3.

Suyo
Hofmannsthal."

La colección modelo de los "primerísimos nombres", la exclusión del pobre Sudermann, destinado a reforzar el sentimiento de superioridad de aquellos cuya firma se acepta, y el vago impersonal que sugiere la presencia de poderosas fuerzas detrás de los vanidosos, fuerzas tan sublimes que su emisario, lleno de creído respeto, no se atreve a nombrarlas, todo tiene tanto estilo como la leyenda de José. George no ha contestado a esa indigna pieza. Pero se ha conservado un esbozo de respuesta, recogido en la correspondencia, aunque sin la frase más importante bajo la censura nazi, y sólo ahora completo:

"Si este escrito no me llegara de uno cuyo entendimiento estimo del modo más alto, lo consideraría una broma. Ni con cosas espirituales ni con otras más a la mano tenemos que traficar de un lado para otro. ¿Qué tiene que ver esto con nosotros? Y además, las cosas no son tan sencillas como proclaman estas octavillas. La guerra no es más que la última consecuencia de una loca economía sin trabas que ambas partes han realizado durante años. El parche que quieren poner algunos hombres me parece ineficaz. Aún más: cualquiera sabe si, como buen amigo de los alemanes, no habría que desearles una buena derrota naval, para que recuperen aquella nacional modestia que les capacitaría de nuevo para engendrar valores espirituales. Habría contestado con toda tranquilidad si no me hubiera acosado la tristeza por el hecho de que apenas hay ya un punto en el que no nos interpretamos mal."

Poco después un asunto editorial da el pretexto para la definitiva ruptura.

El hecho de que George comprendiera la conexión de la

agitación internacional con las ambiciones imperialistas, el que el posterior emigrante supiera ya entonces encontrar, hablando de Alemania, palabras que tenían que sonar blasfematoriamente en su propio círculo, e incluso el hecho de que sin una comprensión teorética de la sociedad consiguiera percibir la necesidad objetiva que lleva a las guerras, son puntos que no pueden explicarse suficientemente con su "asociación internacional", reprochada por Borchardt. Más bien hay que imputar su fuerza cognoscitiva al contenido poético. En el movimiento obrero, especialmente desde Mehring, se ha hecho corriente adscribir al progreso las tendencias artísticas naturalistas y realistas que se orientan a la inmediata representación de la vida social, y considerar las tendencias opuestas como propias de la reacción. El que no pinta patios de vecindad, mujeres gestantes y, últimamente, personalidades destacadas, es un místico, según ese juicio. Esas etiquetas pueden a veces aplicarse justamente a la conciencia de los artistas censurados y calificados. Pero la insistencia en reproducir lo socialmente inmediato comparte con el combatido burgués la prisión en lo empírico. La sociedad del trueque impone a sus hijos la incesante persecución de fines, una vida muda orientada a ellos, los ojos velados por el beneficio que se persigue, sin mirar a derecha ni izquierda. El que se aparta de su camino está amenazado por la derrota. Esa constrictiva inmediatez impide al hombre reconocer conscientemente el mecanismo que le mutila: el mecanismo se reproduce en la dócil conciencia de los hombres. Esta conciencia se hipostatiza en el postulado de la percepción y reproducción de lo inmediato, con su complemento, la fetichizada teoría que hay que traicionar por la fidelidad misma. El realista, que se sabe literariamente conjurado con lo tangible, escribe según la perspectiva del cerebro lesionado cuyas mociones no cubren más que reflejos y objetos de acción inmediata. Tiende así a convertirse en reportero a la caza de datos manejables, como los competidores económicos van a la caza del menor beneficio perceptible. Las formaciones literarias criticadas como lujo están en cambio exentas de esa ansia. Ya hoy no puede hacerse estado alguno con el realismo socialista, fiel al estado desde antiguo. En cambio, la frase de huida de la realidad no aferra ni media verdad —ni siquiera en el caso de

los conservadores George y Hofmannsthal. Por de pronto, la obra de ambos se dirige agudamente contra la mística interioridad: "Soñadores forzados, porque os molesta lo firme / Ansiosos necesarios porque nunca salisteis de vosotros / Quedaos inocentemente en el gris... que elogiáis — / ¡Un paso más y se hará mentira la existencia!". En los *Gespräche über Gedichte* de Hofmannsthal, su limada declaración sobre la lírica de George, se esfuerza el autor por teorizar: "Si queremos dar con nosotros mismos no debemos hundirnos en nuestro interior: afuera nos encontraremos, afuera. Como el arco iris sin esencia, nuestra alma se tiende por encima del torrente irrefrenable de la existencia. No poseemos nuestra mismidad: nos llega como un viento desde fuera, nos huye largamente y nos vuelve en una brisa". La interioridad se apaga en la concepción de Hofmannsthal como en el reconstructivo empiriocriticismo se llega a la negación del sujeto y a un segundo e ingenuo realismo mediante la pura inmanencia de la subjetividad. Pero si el secreto de los simbolistas no es tanto un secreto de interioridad cuanto uno de oficio, no tiene interés de atribuirles indecentemente como a "formalistas" una función técnicamente progresista — que quedaría entonces enlazada con contenidos reaccionarios. Muchos progresistas han trasladado al arte el grosero esquema forma-contenido del positivismo, como si el lenguaje fuera un sistema de signos sustituibles, cosa que ya no es ni en la ciencia. Pero aún en el caso de que llevaran razón, no por eso iba a recaer toda la luz en la soberana forma, y toda la tiniebla en el dócil contenido.

Sería falso dar a George, Hofmannsthal y a todos los movimientos — llámeseles simbolismo o neorromanticismo — de los que ellos proceden, el mismo testimonio, elogioso o condenatorio, que les habría complacido a ellos, a saber, que han mantenido la belleza mientras los naturalistas capitulaban ante la desertización de la vida en el industrialismo. El abandono de la belleza conseguiría mantener más poderosamente su idea que la aparente conservación de una belleza decadente. Por otra parte, no hay en George y en Hofmannsthal nada tan perecedero como la belleza que celebran, el objeto bello. Esta belleza tiende a producir mera artesanía, a la que George no ha negado su bendición: igual que en el prólogo a la segunda

edición de los Himnos bendice "la alegre riqueza de pintura y ornamentación", en una carta a Hofmannsthal de 1896 —carta que no llegó a enviar— se celebra el éxito de lo artesano: "Se observa en muchos lugares de nuestra Alemania un ansia de arte superior, luego de decenios de esfuerzo meramente físico o científico. Esa aspiración está incluso pasando paulatinamente de la pintura, el sonido y la poesía a la arquitectura, a la moda y a la vida, gracias a la decoración". En ese camino hacia la moda y la vida la belleza fraterniza con aquella misma fealdad a la que ella, la inútil, había declarado la guerra. La vida de la comunidad que soñaba George tiene rasgos artesanos: "Hoy día todo esto es más fácil de olvidar, pues nuestros esfuerzos llegaron a buen fin, y detrás de nosotros llega una juventud llena de confianza, autoeducación y ardiente deseo de belleza". Se trata de "los hombres grandes y distinguidos" que, desde Charcot y Monna Vanna, huyen de la familia precipitándose en la enfermedad. La depravación que lleva a la artesanía artística afecta al individuo igual que a las cosas: la artesanía artística es el síntoma de la emancipación de la belleza. Y ésta sucumbe en cuanto que las nuevas materias fabricadas y técnicamente dominadas resultan fáciles de producir, baratas y aptas para el mercado. George está muy cerca de tomar conciencia de esto en el poema final de *Peregrinaciones*, el que constituye la transición al Algabal. En la metáfora de la fíbula habla del ideal de la belleza: "Yo la quería de hierro frío / Y como cinta lisa y firme, / Pero en ningún rincón de la mina / Había un metal así para fundir. / Será, pues, de este otro modo: / Como una gran umbrela extraña / Hecha de oro como fuego / Y rica piedra chispeante". Pero mientras que no "había un metal así para fundir", mientras que la posibilidad de lo bello faltaba entre las condiciones de la vida material y por ello tenía que abrirse quiméricamente, "como una gran umbrela extraña", en la negación de la vida material, ésta, la vida material, absorbe luego la quimera mediante la imitación. La lisa fíbula del artesanado artístico, hecho de simple hierro, fue representada alegóricamente por la que hubo que fundir porque se carecía de hierro de verdad. La correspondencia no deja lugar a dudas acerca del carácter quimérico de lo selecto. Lo selecto mismo brota de maquinaciones económi-

cas. El *pathos* de bibliófilo de George ha inventado un tipo de imprenta que imita su escritura personal: "Le envío una muestra de la encuadernación y otra de los tipos (que son los míos, y hace tiempo que trabajo para mejorarlos); espero que le gustarán. Observará usted que se parecen a mi escritura: creo que éste es un buen camino, luego que todos los modernos dibujantes de letras han intentado desprenderse de lo antiguo añadiendo a las letras existentes imaginativos adornos de todo tipo". Este artesanal *pseudos,* algo que es técnico y, por tanto, esencialmente masivo, se presenta como originario y surge en la miseria de un dispositivo que no tiene escala alguna vinculante de lo bello, sino sólo el árido programa de "desprenderse de lo antiguo". Pero esta engañosa exclusividad se planea también por amor del valor material: "El primer objetivo de nuestro círculo (ampliado por la venta en firme a los mercaderes) es ofrecer libros verdaderamente bellos y de precio, al mismo tiempo, razonable; libros que no deben carecer de un elemento esencial para el aficionado, a saber, la rareza y escasez. El lector cojo y lejano, ajeno a nuestro círculo, pagará entonces un precio aumentado... No hay más camino que el certificado". El selecto estímulo es, pues, expresable en conceptos económicos de valor, y lo exclusivo y único resulta perfectamente computable con unidades; esta abstracción de malaquita y alabastro hace fungible lo selecto. Lo bello simbolista está doblemente desfigurado por la cruda credulidad en la materia y la alegórica ubicuidad. En el mercado artesano cualquier cosa puede significar cualquier cosa. Cuanto menos conocidas son las materias, tanto más ilimitadamente están a disposición de las intenciones. Largas páginas de Oscar Wilde podrían ser utilizadas como catálogos de joyeros, e innumerables interiores del *fin du siècle* son como tiendas de objetos raros. Aún George y Hofmannsthal demostraron un enigmático mal gusto en objetos de artes plásticas de su época. Entre los pintores elogiados por la correspondencia se colocan en primer lugar Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Klinger, Stuck y el inefable Melchior Lechter. La gran pintura francesa de la época está ocurriendo ante ellos sin que se den cuenta siquiera.[1] Cuando

1. Vale la pena volver a citar aquí a Marie Bashkirtseff, que no

en otro contexto, George se lamenta de que "nuestros mejores espíritus... no distinguen ya al emborronador de colores del verdadero pintor" su juicio no es tan lejano del juicio del Kaiser sobre el impresionismo y el arte de las cloacas. La protección del tabú recae sobre las pinturas en las que se realizan los verdaderos impulsos del poema sobre el viento de primavera o de los paisajes de hielo del *Jahr der Seele*. Se gusta de figuras ideales que son fieles reproducciones, seres hermosos según el erótico gusto de la época, seres que toman sobre sí las más sublimes significaciones sin que la pintura autónoma se oponga a la intención alegórica. Lo ignorado no es nada menos que la ley formal a que obedece la propia creación.

George se sustrae luego tanto más plenamente a esa ley formal cuanto más somete las materias a interpretación para librarse del reproche de esteticismo. En su juventud era tan indiferente al sentido como el Rimbaud de las *Voyelles:* "No se preocupe usted por la errata que ha hecho poner «cantaron» [*sangen*] en vez de «aspiran» [saugen], pues no estropea nada, y va muy bien también". El verdadero simbolismo es un *lucus a non lucendo*. En el diálogo de Hofmannsthal sobre George el discípulo dice a propósito del lenguaje: "Está lleno de imágenes y símbolos. Pone una cosa en el lugar de otra". Hofmannsthal le rechaza con las siguientes palabras: "¡Qué fea ocurrencia! ¿Lo dices en serio? Jamás pone la poesía una cosa en el lugar de otra, pues precisamente la poesía se esfuerza febrilmente por poner la cosa misma, con mucha mayor energía que la sorda lengua cotidiana y con mucho mayor poder mágico que la débil terminología de la ciencia. Si algo hace la poesía, ello es que sorbe a cada formación del mundo y del sueño, con ansiosa sed, lo más propio, lo esencial". Y a la objeción "¿No

tuvo la menor relación con el arte avanzado. Su horizonte pictórico estaba determinado por el salón; su admiración fue Bastien-Lepage. Sus pinturas son como antiguas postales con paisaje. Con esa franqueza que equivale a la furia del confesor y que a veces traiciona el sano deseo de triunfo que tiene el enfermo, se caracteriza a sí misma como bárbara ruda e ignorante. Su juicio sobre las estaciones artísticas que ha visitado es el juicio del turista en viaje de estudio; es incapaz de percibir matices, porque somete brutalmente todo lo que ve e su interés de prestigio. Ello no ha impedido que la mezcla de culto de fuerza, ingenuidad y *morbidezza* que exhibió la convirtiera en heroína de un movimiento con el que ella no tiene objetivamente nada que ver.

hay entonces símbolos?", contesta: "Oh, más bien ocurre que no hay más que símbolos, nada más". El *desideratum* es reventar la endurecida realidad con sus significaciones convencionales mediante una materia sin intenciones: lo que podría ser se esconde en los datos frescos, para que ninguna comunicación corriente lo rebaje al círculo de lo que es. Esta poesía se compromete en cuanto que arriesga alguna operación que rebase la pura materia: con el ángel del preludio triunfa Melchior Lechter. Pero la culpa no es de la especial obnubilación de George. Los materiales estéticos no son capaces de mantener lo que George adjudicaba. Como abstractos restos del mundo de las cosas, o como "vivencias" del sujeto, los materiales artísticos pertenecen precisamente al ámbito del que se creía sustraerlos. Irónicamente tiene razón Hofmannsthal: lo asimbólico se convierte necesariamente en la pansimbólico. En esto no hay diferencia entre los puros sonidos de Rimbaud y los nobles materiales de los posteriores. Puede sin duda llamarse real al temprano George estético, y deficientemente estético al tardío George real: pero éste está ya inserto en aquél. La belleza por cuyos ciegos ojos miran preciosidades contiene ya la ideología del "Joven jefe de la primera guerra mundial", que disimula el negocio de cuya maldición prometía liberar el mago. A las piedras preciosas el valor les viene del plustrabajo. El misterio de la materia sin intenciones es el dinero. Baudelaire es superior a todos los que le siguieron porque no se ha inclinado nunca ante la belleza como ante algo positivo e inmediato, sino sólo como ante algo irreparablemente perdido o en extrema negación. Satán, el *deus absconditus* traicionado por el destino, es para él "le plus savant et le plus beau des Anges"; no engaña a Baudelaire el ángel rosado de la vida hermosa, cuyo monetario rostro se las da de hermoso en el mismo George. En esto comulga George con los reproductores realistas.

Lo que le atrajo hacia esa belleza no fue primariamente la voluntad poética de forma, sino un elemento de contenido. Como un hebraico Chiboleth, el objeto, bajo apelación a su belleza, se levanta frente a la destrucción que le amenaza. La correspondencia con Hofmannsthal da un notable ejemplo de esto. Se trata de la publicación de *Der Tod des Tizian* en los

Blätter für die Kunst: "he completado en el sentido de usted la puntuación, cuando resultaba claramente necesario y se trataba de olvido o descuido... y luego, por propia autoridad (había tan poco tiempo) he tachado la observación de que «Tiziano murió a los 99 años de peste». Con esa observación introducía usted sin quererlo un aire dañino en su obra". Según esto, la mera mención de la peste en la obra de arte la perjudica, y acaso no sólo a ella. La magia de esta convulsa belleza domina el simbolismo. En el diálogo antes citado Hofmannsthal intenta concebir el símbolo estético como ritual sacrificial: "Pero ¿sabes tú lo que es un símbolo?... ¿Quieres intentar imaginarte cómo ha nacido el sacrificio?... Me parece estar viendo al primero que sacrificó. Sentía que los dioses le odiaban. Entonces, en la doble tiniebla de su cabaña y de su cordial terror, echó mano al afilado y curvo cuchillo, dispuesto a hacer correr la sangre de su garganta para dar gusto al terrible Invisible. Ebrio de miedo y barbarie, próximo a la muerte, su mano, semiinconscientemente, se revolvió como tantas otras veces en el cálido vellón lanudo del carnero. —Y aquel animal, aquella vida, aquella cálida respiración en la tiniebla, aquella sangre tan próxima y familiar— el cuchillo se hundió de repente en la garganta y la sangre fluyó al mismo tiempo por el vellón del animal y por el pecho y los brazos del hombre: por un momento, mientras un grito de voluptuoso triunfo se mezclaba con el gemido de la agonía del animal, tiene que haber sentido el placer de la existencia exaltada por la primera convulsión de la muerte: por un momento tiene que haber muerto él en el animal: sólo así podía el animal morir por él... Desde entonces murió el animal la simbólica muerte sacrificial. Pero todo se basaba en que también él había muerto en el animal durante un instante... Esta es la raíz de toda poesía... Él murió en el animal. Nosotros nos disolvemos en los símbolos. ¿Lo crees así?" — "Sí. En la medida en que son capaces de hechizarnos." Esta sanguinaria teoría del símbolo, que incluye las más siniestras posibilidades políticas del neoromanticismo, expresa algo de sus verdaderos motivos. El miedo mueve al poeta a adorar a las hostiles potencias de la vida: con el miedo justifica Hofmannsthal el acto simbólico. En nombre de la belleza se consagra el poeta como víctima al super-

potente mundo de las cosas. Pero el primitivo al que Hofmannsthal suministra la ideología no muere de verdad, sino que mata al animal: tanto más drásticamente hay que entender el sacrificio poco vinculante del moderno. El moderno querría salvarse arrojándose a sí mismo y convirtiéndose en boca de las cosas. La desvitalización del arte urgida por George Hofmannsthal, ese alejamiento de la vida que pretende elevar el arte, se transmuta en ilimitada y dócil proximidad a la vida. En realidad, el simbolismo no se dirige a someterse los momentos materiales como símbolos de una interioridad. Precisamente desespera de esa posibilidad y por ello proclama el absurdo de que el mundo cósico alienado como tal, en su impenetrabilidad para el sujeto, dé a éste consagración y sentido con sólo que el sujeto mismo se disuelva en el mundo cósico. La subjetividad no se sabe ya centro animador del cosmos. Por eso se entrega a ese supuesto milagro que ocurriría si las meras materias sin sentido animaran por sí mismas la disuelta subjetividad. En vez de ser las cosas las que cedan, como símbolos de la subjetividad, cede la subjetividad, como símbolo de las cosas, dispuesta finalmente a petrificarse en cosa, como, por lo demás, le exige ya la sociedad. Por eso la palabra "cosa" (Ding) se convierte en forma cultural en la confiada mansedumbre del primer Rilke. Ese temor anuncia unas experiencias de la sociedad cerradas a la mirada inmediata y que se refieren a la composición del individuo. La autonomía exigía en otro tiempo que la irrompible superficialidad del objeto quedara superada por su asunción en la propia voluntad. El sujeto de la competencia económica subsistía por el procedimiento de aceptar consciente y anticipadamente las oscilaciones del mercado sobre las cuales era impotente. El poeta moderno se deja aplastar por el poder de las cosas como el *outsider* por el poder del cartel. *Outsider* y poeta cobran así una apariencia de seguridad: pero el poeta adquiere también cierta sospecha de lo contrario de esa seguridad. Las "cifras que el lenguaje es incapaz de disolver" —el lenguaje, esto es, que se agota en la significación de sus objetos— son para Hofmannsthal el Mane Tecel... El arte se aliena de la vida en dos sentidos. En esa alienación no está sólo incluido el hecho de que el artista no quiera aceptar las cosas como son— mientras que los natura-

listas siempre están sometidos a la tentación de aceptar los horrores que ellos contemplan con ojos de artistas, a la vez agudos y tiernos. George y Hofmannsthal se han encanallado con el orden en medida no menor. Pero siempre con un orden ajeno y como ajeno. La organizada enajenación descubre de la vida tanto cuanto puede descubrirse de ella sin teoría, porque precisamente la esencia de esa vida es la enajenación. Los demás, los naturalistas y realistas, representan la sociedad capitalista tal como es, pero hacen que sus personajes hablen ficticiamente los unos con los otros como seres humanos, como si eso fuera posible en esa sociedad. Las ficciones estéticas hablan el veraz monólogo posible en esa sociedad, mientras que el discurso comunicativo es mero disfraz del impuesto monólogo. Realistas y naturalistas cuentan hechos, como si el capitalismo fuera aún narrable. Los neo-románticos han dicho en cambio las últimas palabras. [1] Los demás se sirven de una psicología de parches entre la interioridad y la exterioridad, psicología que no llega a las tendencias sociales de la época, mientras por otra parte, y según una observación de Leo Löwenthal, se queda detrás de la psicología científica desarrollada desde finales del siglo XIX. [2] En lugar de la psicología aparece en sus enemigos estéticos la imagen ineliminable —por más que desprovista de transparencia— que designa las fuerzas motoras de la catástrofe. Es la configuración de aquello de que la psicología no da sino noticia derivada y dispersa, igual que los individuos de que trata no son más que derivaciones de la realidad histórica. Las *Petites Vieilles* de Baudelaire o el *Hombre de Acción* de George, o *Acercaos al hogar* están más cerca de la comprensión de la ley de la catástrofe que la imperturbable descripción de *slums* y minas. Si en esta descrip-

1. Su ejecutor testamentario fue Wedekind. Su diálogo se basa en el principio de que ningún personaje entiende lo que dicen los demás. Las piezas de Wedekind son malentendidos permanentes. Sorprendentemente, Max Halbe ha llamado la atención sobre ellos en sus memorias. Los personajes parecen mecanismos acrobáticos. No pueden ya hablar —de aquí la profunda razón del alemán de cartón de Wedekind— aunque aún no lo sepan.

2. Hofmannsthal, amigo de Schnitzler, se ha interesado algo por el psicoanálisis, sin que éste penetre, de todos modos, en sus obras. Siempre se ha mantenido alejado de la novela psicológica. La escuela de George es plenamente antipsicologista, igual que la fenomenología,

ción resuena sordamente el eco de la campana histórica, aquellos poemas saben qué hora ha tocado la campana. En este saber, y no en la desaforada oración a la belleza, surge la forma: en la resistencia. El apasionado esfuerzo por conseguir expresión lingüística, esfuerzo que consigue alejar y proscribir lo banal, es el intento — aunque resulte sin esperanzas — de sustraer la experiencia al más mortal enemigo que le nace en la tardía sociedad burguesa: el olvido. Lo banal está consagrado al olvido; lo acuñado debe durar como secreto jeroglífico. De aquí la obnubilación contra el impresionismo: se deja de percibir que cualquier fuerza de la tierra que sea capaz de oponerse al perecer es también ella misma una fuerza de la caducidad. La resistencia a la sociedad es resistencia a su lenguaje.[1] Los demás, en cambio, realistas y naturalistas, comparten el lenguaje de los hombres. Son "sociales". Los estetas se les han adelantado en la medida en que son "asociales".[2] Sus obras tienen por medida el conocimiento de que la lengua de los hombres es el lenguaje de su desdignificación. Arrebatarles esa lengua de vergüenza y negarles la comunicación es mejor que adaptarse a la humillación. El burgués idealiza lo existente declarándolo naturaleza y exige del coburgués que hable "con naturalidad". La afectación de los esteticistas desobedece al menos a esa norma del burgués. El afectado habla como si él mismo fuera su propio ídolo. Con ello se convierte en barato fin útil, y la norma desobedecida se convierte, ciertamente, en su mera inversión. Todos pueden probarle que es igual que ellos. Pero, de todos modos, el afectado esteta representa la utopía de no ser cualquier mismidad. Cierto que los demás critican la sociedad. Pero se son tan fieles a sí mismos como

1. De aquí la importancia de las traducciones, de Rosetti y Baudelaire hasta George y Borchardt. Todos intentan salvar la propia lengua de la maldición de la banalidad apuntando a lenguas extranjeras, viendo la propia lengua desde ellas y dejando que cristalice la cotidianeidad de la propia bajo la mirada de Gorgona de la ajena; todo poema de Baudelaire, igual que todo poema de George, debe medirse exclusivamente, si se quiere medir según su propia forma lingüística, por el ideal de la traducción.

2. Y sólo en esta medida, naturalmente, es decir, en la medida en que provocan el escándolo de la "degeneración racial-nacional" que se les reprocha desde el libro de Max Nordau. ("Degeneración racial-nacional" traduce el *Entartung* nazi. *Entartung*, lit. = separación de la especie o

a su imagen de la felicidad de una vida sana, bien organizada y razonablemente dispuesta. La utopía del *esteticismo* denuncia finalmente el contrato social ante la felicidad. El esteticismo vive de la sociedad antagonista, un mundo "où l'action n'est pas la soeur du rêve". [1] Aún sin ser más que moderados discípulos de Baudelaire, George y Hofmannsthal han abierto la felicidad en el lugar del que está proscrita. Ante esa proscripción, lo permitido se les hunde en mera nada. La innaturalidad debe restablecer la deformada multiplicidad del impulso, deformada por el primado de la generación. Un juego irresponsable debe caer sobre la mortal seriedad de aquello que meramente existe. Ambos sacuden con silencioso ruido la identidad de la persona, con cuyos muros se articula la más interna prisión de lo existente. Toda cosa que pretendan contrastar positivamente con la sociedad dominante es ya esclava de ésta como espejo del individuo, igual que el ángel de George se asemeja al poeta, igual que el amante del *Stern des Bundes* adivina en la amada "mi propia carne". Lo que sobrevive es la resuelta negación.

raza. — *N. del T.)* Toda orientación hacia lo positivo es de hecho decadencia. Una prueba entre muchas: el gran motivo baudelairiano de la esterilidad. La estéril se sustrae a la conexión generativa de la odiada sociedad. Baudelaire la celebra junto con la lesbiana y la prostituta, comparando la *froide majesté de la femme stérile* con la inútil luz estelar ajena a las esferas de la utilidad social. Hofmannsthal recoge el motivo para convertirlo en trivialidad sostenedora del estado. Hofmannsthal, por la amada, se desprende. "De todas estas cosas / Y de su hermosura — que era estéril". En la "Frau ohne Schatten" la esterilidad es una maldición de la que hay que liberar.

1. Geoge traduce: "Huyo gustosamente de este linaje / Que se ha negado ha unir sueño y acción". La traducción es una traición. Baudelaire habla del *monde*, de la constitución general de la realidad que separa fingidamente el sueño de la acción. De ese *monde* hace George el "linaje", como si se tratara de "decadencia", cuando la sublevación baudelairiana se refiere al principio mismo del orden. En lugar de la sublevación aparece en George aquella "renovación" que se asocia siempre al "linaje".

CARACTERIZACIÓN DE WALTER BENJAMIN

...y escuchar los rumores del día como si fueran los acordes de la eternidad.

Karl Kraus

El nombre del filósofo cuya vida se apagó durante la huida ante los corchetes hitlerianos ha ido cobrando nimbo en los quince años transcurridos desde su muerte, a pesar del carácter esotérico de sus primeros trabajos y a pesar del carácter fragmentario de los últimos. La fascinación de persona y *œuvre* no ha dejado más salida que la atracción magnética o la defensa estremecida. Bajo la mirada de sus palabras se transforma todo como si se hiciera radiactivo. Pero su capacidad de establecer constantemente aspectos nuevos de las cosas — no tanto por el procedimiento de romper críticamente las convenciones cuanto por comportarse según su organización interna con el objeto como si la convención no tuviera poder alguno sobre éste — no puede aferrarse seriamente con el concepto de originalidad. Ninguna ocurrencia de aquel hombre inagotable tiene nunca aspecto de ocurrencia mera. El sujeto que realmente recibió en su cuerpo todas las experiencias originarias sobre las cuales la actual filosofía oficial se limita a charlar elocuentemente, no parecía participar de ellas, como, en general, todo su estilo carece del momento de espontaneidad y chispa en el sentido tradicional de estos conceptos y, muy en especial, del arte de la formulación instantánea y definitiva. No daba la impresión de ser una persona que conquistara verdad creándola o pensándola, sino citándola a través del pensamiento, como si éste fuera un supremo instrumento en el cual la verdad dejara su poso. Benjamin no tenía nada de filósofo en el sentido

tradicional y según las escalas tradicionales. Lo que él aportó a sus hallazgos no fue tampoco una disposición viva y "orgánica": ninguna imagen puede errar tan plenamente su ser como la metáfora del creador. La subjetividad de su pensamiento era exagerada hasta la caricatura, hasta la diferencia específica; el momento idiosincrásico de su propio espíritu, lo singular en él —que para el proceder filosófico tradicional resultaría lo casual, lo efímero y nulo— era en él el medio de lo constrictivo. La frase según la cual en el conocimiento lo más individual es lo más universal parece forjada para él. Si no fuera que en la era de la divergencia radical entre la conciencia social y la científico-natural toda metáfora física es profundamente suspecta, podría decirse que en él obraba la energía de una descomposición atómica intelectual. Ante su insistencia se disolvía lo indisoluble, y Benjamin se apoderaba de la esencia precisamente en los puntos en que el muro de la mera factualidad esconde y defiende rabiosamente todo lo esencial. Para decirlo esquemáticamente, lo que le movía era el impulso de romper con una lógica que se limita a bordar lo especial con lo universal o a abstraer lo universal de lo individual. Quería comprender la esencia sin destilarla en automáticas operaciones ni contemplarla en dudoso éxtasis inmediato: adivinarla metódicamente partiendo de la configuración de elementos lejanos de la significatividad. El acertijo es el modelo de su filosofía.

Pero a la altura de su premeditada y planeada extravagancia está su suave irresistibilidad. No se encuentra ésta en el efectismo mágico, que le era totalmente ajeno, ni en la "objetividad" en el sentido de mero hundimiento del sujeto en aquellas constelaciones. Más bien nace de un rasgo que la especialización y división del espíritu no permite por lo general más que al arte y que, transformado en teoría, se libera de la apariencia y adquiere incomparable dignidad: la promesa de felicidad. Todo lo que Benjamin dijo y escribió suena como si el pensamiento recogiera las promesas de los cuentos y de los libros infantiles, en vez de recusarlas con despectiva madurez de adulto; tan literalmente, que hace perceptible hasta el pleno cumplimiento real del conocimiento. Lo que queda desde el principio recusado fundamentalmente en su topografía filosó-

fica es la renuncia. Hablar con él era sentirse como el niño que distingue, por las ranuras de la puerta, las luces del árbol de Navidad. Pero la luz prometía también, como luz de la razón, la verdad misma, y no su mero brillo impotente. El pensamiento de Benjamin no era un crear desde la nada, pero sí en cambio un regalar desde lo pleno; él quería reparar toda la satisfacción que impiden la adaptación y la autoconservación, el placer en que se imbrican los sentidos y el espíritu. En su estudio sobre Proust determina como motivo de aquel artista, unido con él por electiva afinidad, la exigencia de felicidad, y será difícil errar buscando en ese punto el origen de una pasión a la que se deben dos de las más perfectas traducciones habidas en lengua alemana: la de *A l'ombre des jeunes filles en fleur* y la de *Le côté de Guermantes*. Pero igual que en Proust la exigencia de felicidad cobra su marcha profunda gracias a la gravosa densidad de la novela de desilusión, mortalmente consumada en *A la recherche du temps perdu*, así también la fidelidad de Benjamin a la felicidad que se le niega se paga con una tristeza de la que la historia de la filosofía da tan escasos ejemplos como de la utopía del día sin nubes. Benjamin está emparentado con Kafka en el mismo grado que con Proust. *Motto* de su metafísica podría ser la frase de que existe infinita esperanza, pero no para nosotros, en el caso de que Benjamin se hubiera rebajado alguna vez a escribir una frase de ese tipo. No es casual que en el centro de su libro más desarrollado — el libro sobre el barroco — se encuentre la construcción de la tristeza como última alegoría de trasmutación: la alegoría de la salvación. La subjetividad que se precipita en el abismo de las significaciones "se hace formal garante del milagro, porque anuncia la acción divina misma". En todas sus fases ha pensado simultáneamente Benjamin el ocaso del sujeto y la salvación del hombre. Esto define el arco macrocósmico de cuyas microcósmicas figuras estuvo pendiente.

Pues lo característico de su filosofía es su tipo de concreción. Al igual que su pensamiento intenta sustraerse, con renovados esfuerzos y puntos de partida, al pensamiento clasificatorio, así también es para él el nombre de las cosas y de los hombres el prototipo de toda esperanza: su reflexión intenta reconstruir ese nombre. En esto parece coincidir con toda la

tendencia general contraria al idealismo y al epistemologismo, que exigía la llegada "a las cosas mismas" en vez de a su horma mental y que halló su expresión académica en la fenomenología y en las tendencias ontológicas derivadas de ésta. Pero la posición de Benjamin frente a las oficiosas ideologías actuales de lo concreto revela cómo las diferencias decisivas entre filósofos se disfrazan siempre de matices, y cómo es lo más irreconciliable aquello que parece semejante. Benjamin penetró la máscara de esas ideologías de lo concreto, y descubrió tras ellas la faz del concepto extraviado, del mismo modo que rechazó el concepto existencial-ontológico de la historia como mero producto de destilación de una dialéctica histórica evaporada. La crítica comprensión del último Nietzsche, según la cual la verdad no es idéntica con lo universal atemporal, sino que sólo lo histórico da la estructura de lo absoluto, es canon seguido por el procedimiento de Benjamin, aunque éste acaso no la conociera. El programa está formulado en una nota tomada para la fragmentaria obra principal, y según la cual "lo eterno, en todo caso, es más un *ruche* del vestido que una idea". Pero con ello no ha pensado inocentemente en la mera ilustración de conceptos mediante polícromos objetos históricos, como hizo Simmel al exponer su simple metafísica de la forma y la vida en los objetos del asa, el actor y Venecia. El desesperado esfuerzo de Benjamin por romper y escaparse de la prisión del conformismo cultural obedecía a constelaciones de lo histórico que no pueden ser meros fungibles ejemplos de ideas, aunque en su unicidad constituyen a las mismas ideas como históricas.

Esto le ha valido la fama dudosa de ensayista. Hasta hoy mismo, su nimbo es el del refinado *literator,* como habría dicho él mismo con su coquetería de anticuario. En consideración de la radical intención de su hostilidad a la desgastada temática de la filosofía y a su jerga —la lengua de rufianes, según sus palabras—, resulta muy fácil recusar como mero malentendido el clisé de ensayista. Pero la apelación a malentendidos en la acción de formaciones espirituales no suele llevar muy lejos. Esa apelación presupone un ser-en-sí del contenido, independiente de su destino histórico y, desde luego, de lo que el mismo autor pensara de su obra, cosa que no es apenas adivinable nunca, y menos en el caso de un escritor tan complejo y

quebrado como Benjamin. Los malentendidos son el medio de comunicación de lo no-comunicativo. La provocativa frase según la cual un artículo sobre los *passages de Paris* contiene más filosofía que las meditaciones sobre el ser del ente, es más útil para alcanzar el sentido de la obra de Benjamin que una búsqueda del esqueleto conceptual siempre idéntico que él mismo desterró a la buhardilla. Por lo demás, al violar las fronteras que separan al literato del filósofo, Benjamin ha hecho virtud inteligible de su empírica necesidad. Las universidades le rechazaron, para verguenza de éstas, mientras el anticuario se sentía atraído por lo académico con ironía análoga a la de Kafka en su atracción por las sociedades de seguros. El pérfido reproche de supertalento le ha perseguido durante toda la vida: un bonzo existencial se ha atrevido a condenarle por "endemoniado", como si el sufrimiento de aquel que es poseído por el espíritu fuera su metafísica condena a muerte por el mero hecho de perturbar la simple y alegre relación tú-yo. Y, no obstante, Benjamin evitaba toda violencia con las palabras; la agudeza verbal le era esencialmente extraña. En realidad suscitaba odio porque, sin quererlo, sin intención polémica alguna, su mirada mostraba siempre el mundo sólito en el eclipse que es su luz permanente. A pesar de todo, lo inconmensurable de su naturaleza, imposible de superar con mera táctica e incapaz de librar el juego de sociedad propio de la república de los espíritus, le permitió ganarse la vida por sí mismo, y sin ninguna protección, con su trabajo de ensayista. Esto ha promovido infinitamente la agilidad de su profundidad. Con ese ejercicio aprendió a demostrar, con silenciosa risa, la vaciedad de las arcaicas pretensiones de la *prima philosophia*. Todas sus manifestaciones se encuentran a la misma distancia del punto central. Los artículos dispersos en la *Literarische Welt* y en la *Frankfurter Zeitung* no dan menor testimonio de la tenaz intención que los libros y los extensos estudios de la *Zeitschrift fur Sozialforschung*. Él mismo ha seguido la máxima de su *Einbahnstrasse* —que todos los golpes decisivos se dan hoy con la mano izquierda— sin por ello abandonar en lo más mínimo la exigencia de verdad. Hasta los juegos literarios más preciosistas son estudios para el *chef d'œuvre*, a pesar de su básica desconfianza por este género.

El ensayo consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la "cultura", como si se tratara de naturaleza. Benjamin tenía esta capacidad como pocos. Todo su pensamiento podría llevar el adjetivo de "histórico-natural". Todos los elementos de la cultura fosilizados, helados o avejentados, todo aquello que en la cultura hā perdido la dulce fuerza de la vida, le hablaba tan directamente como al coleccionista el animal petrificado o la planta del herbario. Entre sus utensilios favoritos había varias de esas esferrillas de vidrio que contienen un paisaje sobre el cual nieva cuando se agita la esfera. La expresión *nature norte* habría podido estar escrita en el quicio de la puerta de sus filosóficos rincones. En Benjamin cobran posición clave el concepto hegeliano de segunda naturaleza, como objetivación de relaciones humanas alienadas a sí mismas, y la categoría marxista del fetichismo de la mercancía. Lo que le atrae no es sólo contemplar vida fosilizada —y despertarla, como en la alegoría—, sino también considerar cosa viva haciéndola presentarse como pasada, "prehistórica", para que entregue prontamente su significación. La filosofía se apropia ella misma el fetichismo de la mercancía: todo tiene que convertírsele por arte de magia en cosa, para que ella pueda conjurar el mal de la coseidad. Tan saturado de cultura como objeto natural está este pensamiento, que se conjura con la cosificación en vez de oponerse irreconciliablemente a ella. Tal es el origen de la tendencia de Benjamin a ceder su fuerza espiritual a lo más opuesto, tal como se expresa del modo más radical en el trabajo sobre "La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica". Su filosofía tiene mirada de medusa. Si el concepto de mito ocupa en esa filosofía el lugar central, como opuesto al de reconciliación (y especialmente en la primera fase teológica de su pensamiento, por él mismo reconocida), todo luego se hace mítico para su pensamiento, y ante todo lo efímero. La crítica del dominio de la naturaleza, programáticamente anunciada por el último fragmento de la *Einbahnstiasse*, supera el dualismo ontológico de mito y reconciliación: ésta es el mito mismo. En el proceso de esa crítica se seculariza el concepto de mito. Su doctrina del destino como culposa conexión de lo vivo pasa a serlo de la culposa conexión de la sociedad: "Mientras haya un mendigo

habrá mito". La filosofía de Benjamin, que en un tiempo —en la *Kritik der Gewalt*, por ejemplo— pretendió conjurar inmediatamente las esencias, se vuelve así, cada vez más resueltamente, dialéctica. Esta no nacía de un pensamiento en sí mismo estático, añadiéndosele externamente o por mero desarrollo, sino que estaba prefigurada en el *quid pro quo* de lo más rígido y lo más movido, que se presenta en todas sus fases. Cada vez más claramente se coloca en primer término la concepción de la "dialéctica en reposo".

La reconciliación del mito es el tema de la filosofía de Benjamin. Pero, como en las buenas variaciones musicales, el tema no se denuncia casi nunca abiertamente, sino que se mantiene oculto, y pasa la carga de su legitimación a la mística judía, de la que supo en su juventud gracias a su amigo Gerhard Scholem, el importante investigador de la cábala. Queda sin aclarar hasta qué punto se apoyaba efectivamente en aquella tradición neoplatónica, antinómica y mesiánica. Muchos detalles permiten pensar que Benjamin, que casi nunca jugaba con las cartas descubiertas, por arraigada oposición al alegre pensamiento *amateur* y a la "libre" inteligencia, utilizara también él la técnica de la pseudoepigrafía, tan favorita de los místicos —pero sin las correspondientes libertades con los textos— para sorprender así a la verdad, de la que sospechaba que sería inaccesible a la meditación autónoma y directa. En todo caso, su concepto de texto sagrado está orientado en la cábala. En todo caso, filosofía era esencialmente para Benjamin comentario y crítica, y reconocía al lenguaje más dignidad como cristalización del "nombre" que como portador de la significación y de la expresión. La relación de la filosofía con doctrinas de escuela codificadas sucesivamente es un hecho menos extraño a su gran tradición de lo que Benjamin querría creer. Escritos o fragmentos centrales de Aristóteles y Leibniz, Kant y Hegel son "críticas" no sólo implícitamente, como trabajo sobre determinados problemas planteados, sino también en la especificidad de su pensamiento. Sólo cuando los filósofos se unieron en estamento o rama y se deshabituaron del pensamiento propio, cada cual creyó necesario justificarse empezando en vísperas de la creación del mundo, o tomando por lo menos éste bajo su dirección escenográfica. Frente a ello ha de-

fendido Benjamin un resuelto alejandrinismo, desatando en contra suya los más arraigados motivos pasionales. Benjamin traspone la idea de texto sagrado en la de una ilustración en la que, según prueba de Scholem, la misma mística judía se disponía a trasponerse. Su ensayismo consiste en tratar textos profanos como si fueran sagrados. En ningún modo se ha aferrado a restos teológicos, ni ha referido la profanidad a un sentido trascendente, como hacen los socialistas religiosos. Más bien esperaba, y exclusivamente, de la radical profanización sin reservas la última oportunidad para la herencia teológica que se dispersa en aquélla. Se ha perdido la clave que interpretaba las enigmáticas imágenes. Estas mismas, como se dice en el barroco poema sobre la melancolía, "tienen que ponerse a hablar". El procedimiento se parece al chiste de Thorstein Veblen, que decía estudiar idiomas extranjeros por el sistema de contemplar fijamente cada palabra hasta enterarse de lo que significaba. Inconfundible es también la analogía con Kafka. Pero Benjamin se diferenciaba del pragués, más viejo que él y en el que, a pesar de la extrema negatividad, alienta siempre algo rural y épicamente tradicional, tanto por el acusado elemento de urbanismo como respuesta a lo arcaico cuanto por el hecho de que su pensamiento, a causa de su rasgo ilustrado, se defiende mucho más robustamente que el de Kafka contra la regresión demoníaca, por la que *deus absconditus* y diablo se confunden en Kafka. En su época madura Benjamin podía entregarse sin reservas mentales a consideraciones y percepciones crítico-sociales, sin perder sin embargo ninguno de sus impulsos. La fuerza de la interpretación se trasmuta en la capacidad de penetrar las manifestaciones de la cultura burguesa como jeroglíficos de sus sombríos misterios: como ideologías. Ocasionalmente ha hablado del "veneno materialista" que tenían que mezclar a su pensamiento para que pudiera sobrevivir. Entre las ilusiones de que se desprendió para no tener que renunciar figura también la imagen monadológica de la propia reflexión que descansa en sí misma, imagen que, incansablemente, sin detenerse por el dolor de la exteriorización, midió con la constrictiva escala de la tendencia del colectivo. Pero Benjamin asimiló tan plenamente el elemento ex-

traño a su propia experiencia que ese elemento fructificó la experiencia.

Fuerzas ascéticas compensaban las de la ocurrencia que se renovaba en él ante cualquier objeto. Esto ha permitido a Benjamin realizar su filosofar contra la filosofía. Esa filosofía contra la filosofía podría representarse bastante fácilmente por las categorías que no se dan en ella. Así se consigue una idea de la idiosincrasia que alimentaba contra palabras como "personalidad". Desde el primer momento su pensamiento se subleva contra la mentira de que el hombre y la humanidad se funden en sí mismos y de que en ellos surja un absoluto. Pero lo tajante de este modo suyo de reaccionar no puede confundirse con los movimientos neorreligiosos que en su reflexión aspiran a volver a hacer del hombre aquella criatura que ya es sin más en su degradación por la dependencia social. Benjamin no lucha contra el subjetivismo supuestamente hinchado, sino contra el concepto mismo de lo subjetivo. El sujeto se disipa entre los polos de su filosofía, mito y reconciliación. Ante la mirada de medusa, el hombre va convirtiéndose cada vez más en escenario de cumplimientos objetivos. Por eso la filosofía de Benjamin suscita tanto terror cuanta felicidad promete. Igual que en el ámbito del mito impera multiplicidad y multivocidad en lugar de subjetividad, así también es la univocidad de la reconciliación —pensada según el modelo del "nombre"— la imagen invertida de la autonomía humana. En el héroe trágico, por ejemplo, ésta se rebaja a momento dialéctico de transición, y la reconciliación del hombre con la creación tiene como condición la disolución de toda esencia humana puesta por sí misma. Según una manifestación oral, Benjamin no reconocía la mismidad sino como mítica, no como entidad metafísico-epistemológica, como "substancialidad". La interioridad no es para él sólo el lugar de la vaguedad y la turbia autosatisfacción, sino también el fantasma que deforma la imagen posible del hombre: en todo momento le pone en contraste la corpórea exterioridad. Por eso es inútil buscar en Benjamin no sólo conceptos como autonomía, sino incluso todos los demás que pertenecen a la órbita de la metafísica subjetiva, como totalidad, vida, sistema. Lo que Benjamin celebraba en Karl Kraus —para disgusto de éste, tan diverso del otro en todo lo demás— es un rasgo del

mismo Benjamin: la inhumanidad contra la mentira de la panhumanidad. Las categorías que Benjamin quita del tráfico son al mismo tiempo las categorías propiamente social-ideológicas. Sucesivamente se presenta en ellas el dominante como Dios. El crítico del poder devuelve la unidad subjetiva a la nebulosa mítica, para no concebirla ya más que como mera relación natural; el filósofo lingüístico educado en la cábala la considera mero garrapato sustitutivo del nombre. Esto establece el lazo de unión entre su fase materialista y su fase teológica. Su concepción de la modernidad como lo arcaico no presenta huellas de una supuesta y antigua verdad, sino que alude a la real salida de la prisión burguesa en la inmanencia del sueño. Benjamin no pretende reconstruir la totalidad de la sociedad burguesa, sino ponerla bajo la lupa como obnubilación, naturaleza, cosa difusa. Su método micrológico y fragmentario no se ha apropiado nunca plenamente la idea de la mediación universal, que en Hegel y en Marx funda la totalidad. Sin vacilación *insiste en su principio de que la mínima célula de realidad* contemplada contrapesa al resto del mundo entero. Interpretar fenómenos materialísticamente significaba para él no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente, en su individuación y aislamiento, a tendencias materiales y a luchas sociales. Así pensaba sustraerse a la alienación y a la cosificación por las que la consideración del capitalismo como sistema amenaza con parecerse a éste. Así destacan motivos del joven Hegel, apenas conocidos por él: en el materialismo dialéctico ha rastreado Benjamin lo que Hegel llamaba "positividad", y se ha opuesto a ella a su manera. En el contacto con la proximidad material, en la afinidad con lo que es, su pensamiento, pese a toda su extrañeza y a toda su agudeza, se asoció siempre con un elemento curiosamente inconsciente, ingenuo si así quiere decirse. Esta ingenuidad le hizo a veces simpatizar con tendencias de política de fuerza que, como él sabía perfectamente, habrían liquidado su propia sustancia, la experiencia espiritual no reglamentada. Pero también frente a ellas ha adoptado una ladina actitud hermenéutica, como si, con sólo interpretar el espíritu objetivo, bastara, y quedara su terror proscrito al ser conceptuado. Más dispuesto estaba a ser-

vir con teorías especulativas a la heteronomía que a renunciar a la especulación.

Política y metafísica, teología y materialismo, mito y modernidad, materia sin intención y especulación extravagante: todas las avenidas de la ciudadanía de Benjamin convergían en el plan del libro sobre París como en su *Etoile*. Pero no se le habría ocurrido resumir por ejemplo su filosofía aprovechando un objeto adecuado a ella como *a priori*. La concepción había sido desencadenada por un impacto concreto: la forma monográfica se mantuvo consecuentemente a través de los años. El artículo *Pacotilla onírica*, aparecido en la *Neue Rundschau*. estudiaba la convulsa aparición de viejos elementos del siglo XIX en el superrealismo. El material que suministró el punto de partida procedía de un artículo sobre los *passages de Paris*, proyectado por Benjamin y Franz Hessel para una revista. Benjamin conservó el título de ese trabajo incluso mucho después de haber abandonado aquel proyecto, que pretendía tratar rasgos fisiognómicos del siglo XIX con el mismo procedimiento antes utilizado para el barroco. Con aquellos rasgos fisiognómicos pensaba construir la idea de la época como prehistoria de la modernidad. No se trataba empero de descubrir rudimentos arcaicos en el más reciente pasado, sino de determinar como figura de lo más antiguo lo más nuevo en cada caso: "A la forma de los nuevos medios de producción, forma que al principio está dominada por la de los viejos medios..., corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes lo son de deseos, y lo colectivo intenta en ellas superar y transfigurar al mismo tiempo la incompletud del producto social y las deficiencias del orden social de la producción. Simultáneamente destaca en esas imágenes del deseo la insistente tendencia a separarse y distinguirse de lo anticuado, es decir, del más reciente pasado. Estas tendencias remiten la fantasía imaginativa impulsada por lo nuevo a lo "no perecido". En el sueño en que se presenta imaginativamente a cada época la época que le sigue, la última aparece conyugada con elementos de la prehistoria, esto es, de la sociedad sin clases. Las experiencias de ésta, depositadas en el inconsciente de lo colectivo, generan la utopía en su interpenetración con lo nuevo, la cual deja su huella en mil con-

figuraciones de la vida, desde las arquitecturas permanentes hasta las fugaces modas." Pero estas imágenes eran para Benjamin más que arquetipos del inconsciente colectivo, como son para Jung: por ellas entendía objetivas cristalizaciones del movimiento histórico, y les daba el nombre de imágenes dialécticas. Su modelo se hablaba en una teoría del jugador grandiosamente improvisada, y desde el punto de vista histórico-filosófico esas imágenes podían permitir descifrar la fantasmagoría del siglo XIX como figura del infierno. La primitiva capa del artículo sobre los *passages* parisinos, que es más o menos de 1928, queda entonces recubierta por una segunda capa materialista, ya fuera porque la determinación del siglo XIX como infierno resultaba insostenible en vista del inminente estallido del Tercer Reich, ya fuera porque la idea de infierno se impusiera en un sentido político totalmente diverso del tenido en cuenta por Benjamin para comprender el papel estratégico de los *passages*, de las perforaciones de los *boulevards* de Haussmann, ya fuera — sobre todo — porque tropezó con un escrito perdido de Aguste Blanqui, redactado en prisión — *L'éternité par les astres* —, escrito en el cual, con un acento de absoluta desesperación, Blanqui anticipa la doctrina nietzscheana del eterno retorno. La segunda fase del plan para el trabajo sobre los *passages* está documentada en el memorándum "París la capital del siglo XIX", escrito en 1935. El memorándum relaciona constantemente figuras claves de la época con categorías del mundo gráfico-plástico. Explícitamente el estudio tenía que tratar de Fourier y Daguerre, de Grandville y Luis Felipe, de Baudelaire y Haussmann, pero trataba en realidad de temas como *mode* y *nouveauté*, exposiciones y construcción en hierro, el coleccionista, el *flâneur*, la prostitución. Un lugar referente a Grandville puede dar testimonio del ámbito de la agitadísima interpretación: "Las exposiciones universales levantan el universo de la mercancía. Las fantasías de Grandville imponen el carácter de mercancía al universo. Lo modernizan. El anillo de Saturno se convierte en un balcón de hierro forjado al que salen de noche los habitantes del astro para tomar el aire... La moda prescribe el ritual de acuerdo con el cual desea ser adorado el fetiche; Grandville extiende la pretensión de la moda a los objetos de uso cotidiano al cosmos mismo. Al seguirla hasta su

extremo descubre su naturaleza. Esta está en contradicción con lo orgánico. Copula el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. Percibe en lo vivo los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo, arrastrado por el *sex appeal* de lo inorganico. El culto de la mercancía lo pone a su servicio". Reflexiones de este tipo llevaban al planeado capítulo sobre Baudelaire. Benjamin lo separó del gran proyecto para hacer de él un breve libro; un considerable trozo del mismo — que debía tener tres partes — apareció en 1939-1940 en la *Zeitschrift für Sozialforschung* como artículo y con el título de "Sobre algunos motivos en Baudelaire". Es uno de los pocos textos definitivamente articulados por Benjamin de todo el complejo de la temática de los *passages*. *Sobre el concepto de la historia* es un conjunto de tesis que está en el mismo caso y reúne las consideraciones epistemológicas de desarrollo paralelo al del proyecto sobre los *passages*. De este proyecto mismo tenemos miles de páginas, estudios de material que quedaron escondidos en París durante la ocupación. Pero no es posible reconstruir el conjunto. La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer que las significaciones se impusieran simplemente por el *montage* contrastado del material. La filosofía tenía que recoger el superrealismo hasta hacerse superrealista. Literalmente entendía Benjamin la frase de la *Einbahnstrasse* según la cual las citas de sus trabajos son como bandidos que saltan al camino para robar al lector sus convicciones. Para coronar el antisubjetivismo, la obra entera tenía que constar de citas. Escasas son las interpretaciones que no han pasado al escrito sobre Baudelaire o a las tesis histórico-filosóficas, y no hay canon que enseñe cómo debería realizarse la audaz empresa de una filosofía totalmente limpia de argumentación, y ni siquiera cuál es el modo de ordenar al menos significativamente las citas. La filosofía fragmentaria quedó en el estadio de fragmento, víctima quizá de un método del que ni siquiera queda resuelto el problema de si es incluible en el medio del pensamiento.

Pero el método no puede separarse del contenido. El ideal de conocimiento de Benjamin no se contentaba con la reproducción de aquello que existe sin más. En la limitación del ámbito del conocimiento posible, en el orgullo de la filosofía

actual por una madurez sin ilusiones, rastreaba Benjamin el *sabotage* a la exigencia de felicidad, la mera confirmación de lo infinitamente igual: el mito mismo. Pero el motivo utópico va de par con el anti-romántico. No le tentó ninguno de los intentos aparentemente emparentados con el suyo —el de Scheler,' por ejemplo— y que pretenden aferrar trascendencia por medio de la razón natural, como si fuera posible anular el proceso limitador llevado a cabo por la ilustración y como si se pudiera recurrir tranquilamente a pasadas filosofías de bóveda teológica. Por eso su pensamiento, en su mismo punto de partida, se niega a sí mismo el "éxito" de la rotundidad sistemática, y convierte lo fragmentario en principio. Para poder realizar lo que deseaba eligió la plena extraterritorialidad respecto de la tradición manifiesta de la filosofía. Pese a toda su cultura, los elementos de la historia oficial de la filosofía penetran oblicua y subterráneamente en su laberinto. Lo inconmensurable se basa en una desmedida entrega al objeto. Al acercarse demasiado el pensamiento a la cosa, ésta se hace extraña, como cualquier cosa cotidiana bajo el microscopio. Si, en atención a la ausencia de sistema y de conexión fundamentadora y cerrada, se le quiere clasificar entre los representantes de la intuición o visión directa —y así ha sido frecuentemente y mal interpretado por sus propios amigos—, se olvidará lo mejor. No se trata de que la mirada como tal reivindique inmediatamente lo absoluto: se trata de que el modo de mirar, la óptica toda, es nueva. La técnica de aumentos hace que se mueva lo inmóvil y que se detenga lo en movimiento. Su afición a objetos mínimos o sórdidos, como el polvo o el peluche en el trabajo sobre los *passages*, es complementario de aquella técnica atraída por todo lo que atraviese las mallas de la convencional red de conceptos y todo lo que es demasiado despreciado por el espíritu dominante para poder dejar en él algo más que un juicio precipitado. Como Hegel, este dialéctico de la fantasía —él la llamó "extrapolación a lo mínimo"— tiene la esperanza de "considerar la cosa tal como es en sí y para sí", esto es, sin reconocer umbral ineliminable entre la conciencia y la "cosa en sí". Pero se ha desplazado la distancia de una tal consideración. A diferencia de Hegel, sujeto y objeto no se desarrollan como últimamente idénticos, sino que, más bien, la intención subjetiva

se representa como apagada en el objeto: por eso este pensamiento no se contenta con intenciones. El pensamiento se echa encima de la cosa, como si quisiera convertirse en acto, olor, sabor. Gracias a tal segunda sensualidad espera penetrar en las arterias de oro no alcanzadas por ningún procedimiento clasificatorio, aunque sin entregarse por ese deseo al acaso de la ciega intuición sensible. La disminución de la distancia al objeto funda al mismo tiempo la relación a la práctica posible, que luego dirigirá el pensamiento de Benjamin. Lo que la experiencia encuentra en el *déjà vu*, sin aclarar y sin objetividad, lo que Proust se prometía para la reconstrucción poética mediante el recuerdo involuntario — eso es lo que quería alcanzar Benjamin y erguir a verdad mediante el concepto. Por eso impone a éste el deber de dar en cada caso el rendimiento que generalmente se espera sólo de la experiencia no-conceptual. El pensamiento debe alcanzar la densidad de la experiencia, pero sin renunciar a su rigor.

Pero la utopía del conocimiento tiene como contenido la utopía. Benjamin la llamaba la "irrealidad de la desesperación". La filosofía se adensa en experiencia para que se le dé la esperanza. Pero ésta no se aparece sino como quebrada. Benjamin procura la superiluminación de los objetos por amor de sus ocultos contornos, los contornos que en otro tiempo, en el estadio de la reconciliación, se manifestarán en ellos; pero con eso se revela violentamente el abismo que existe entre ese estadio y lo actualmnte existente. El precio de la esperanza es la vida: "la naturaleza es mesiánica por su caducidad eterna y total", y la felicidad, según un fragmento tardío que lo reúne todo, es su "ritmo propio". Por eso el centro de la filosofía de Benjamin es la idea de la salvación de lo muerto como restitución de la vida desfigurada mediante la consumación de su propia cosificación hasta lo inorgánico mismo. "No se nos ha dado la esperanza sino por los desesperados", termina diciendo el estudio sobre las *Wahlverwandtschaften*. En la paradoja de la posibilidad de lo imposible se han encontrado por última vez en Benjamin mística e Ilustración. Benjamin se ha liberado del sueño sin traicionarle y sin hacerse cómplice de aquella intención en la que siempre estuvieron de acuerdo los filósofos: que el sueño no debe realizarse. El carácter de enigma y acertijo que dio

incluso a los aforismos de la *Einbahnstrasse,* y que marca todo aquello que ha escrito, tiene su fundamento en aquella paradoja. Aquello único por lo cual se hundió sin reserva en lo múltiple fue el intento de analizar a pesar de todo la paradoja con los únicos medios de que dispone la filosofía: los conceptos.

APUNTES SOBRE KAFKA

Para Gretel

Si Dieu le Père a créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre que l'artiste les recrée.

Marcel Proust

1

La actual afición a Kafka, esa comodidad en lo molesto que le ha rebajado a la humillante condición de oficina de información de la situación del hombre —eterna o actual, según los casos— y que, satisfecha y sabihonda, elimina precisamente el escándalo deseado por la obra, despierta resistencia a la idea de colaborar también en el asunto añadiendo a las corrientes una opinión más, aunque sea discrepante. Pero precisamente la falsa gloria, la fatal variante del olvido que acaso Kafka se hubiera deseado con terrible seriedad, fuerza a insistir ante el enigma. Poco cuenta de lo que se ha escrito sobre él; la mayor parte de lo escrito es existencialismo. Se le coloca limpiamente catalogado en una tendencia de pensamiento, en vez de quedarse fijos ante aquello suyo que dificulta la clasificación y exige precisamente por ello la interpretación. Como si hubiera hecho falta todo el trabajo de Sísifo de Kafka, como si pudiera bastar para explicar la fuerza de *maelstrom* de su obra el que no hubiera dicho más que que el hombre ha perdido la salud, que se le confunde el camino a lo absoluto, que su vida es oscura y confusa o, como hoy dicen, que se mantiene en la nada, y que no puede hacer más que cumplir sus deberes inmediatos, modestamente

y sin mucha esperanza, y adaptarse a una comunidad que espera de él precisamente esa docilidad y a la que Kafka no habría necesitado ofender si se hubiera encontrado en coincidencia con ella acerca de todo eso. Cuando las interpretaciones de ese tipo se enriquecen con la explicación de que Kafka no ha dicho eso con tan pobres palabras, sino como artista del simbolismo real, la explicación no indica mucho más que la insuficiencia de la fórmula interpretativa. Pues una exposición es realista o es simbolista; por cercanos a las cosas que estén los símbolos, su densidad real no les quita ni un ápice de carácter simbólico. La *Pandora* de Goethe no le cede en nada a una novela de Kafka en cuanto a conformación sensitiva, y, sin embargo, no puede dudarse en absoluto del carácter simbólico del fragmento, por más que la fuerza del símbolo que encarna esperanza, el de *Elpore,* por ejemplo, tenga más alcance del inmediatamente pensado por el autor. Si el concepto de símbolo quiere decir algo adecuado en estética —ámbito en el cual no se encuentra demasiado a gusto— es que los diversos elementos individuales de la obra de arte aluden, por la fuerza de su conexión, a más allá de sí mismos: que su totalidad pasa sin ruptura a un sentido. Ahora bien: ninguna afirmación más injustificada podría hacerse sobre la obra de Kafka. Incluso en configuraciones como aquella goethiana, que juega tan profundamente con los momentos alegóricos, éstos, sin embargo, y por fuerza de la conexión en que se encuentran, ceden finalmente su significación al impulso del todo. En Kafka, en cambio, todo está tan dura y determinadamente suelto como es posible, como en las novelas de aventuras y según la máxima antepuesta por Fennimore Cooper al *Corsario Rojo:* "La verdadera edad de oro de la literatura no empezará hasta que las obras se impriman como libros de bordo o cuadernos de bitácora, y hasta que su contenido no sea sustancial como un parte de guardia". En ningún momento se enciende en Kafka el aura de la idea infinita, y en ninguna parte se abre el horizonte. Cada frase vale literalmente, y cada una de ellas significa de por sí. No hay, como exigiría el símbolo, una fusión de ambas cosas, sino la plena separación de ambas, y del abismo entre ellas sale el violento rayo de la fascinación. Pese a la protesta de su amigo, la prosa de Kafka está del lado del proscrito también por el hecho de buscar la

alegoría más que el símbolo. Con razón la ha definido Benjamin como una parábola. Es una prosa que no se expresa por lo que expresa, sino por la negativa a la expresión, por la ruptura. Es una parábola sin clave; e incluso aquel que creyó poder convertir en clave la falta misma cayó en error, al confundir la tesis abstracta de la obra de Kafka, la oscuridad de la existencia, con el contenido de esa obra. Cada frase dice: interprétame; pero nadie quiere hacerlo. Cada frase impone con la reacción "así es" la pregunta: ¿dónde he visto yo esto? Es la explicación permanente del *déjà vu*. Por la misma violencia con que exige interpretación, Kafka elimina distancia estética. Kafka impone al supuestamente desinteresado contemplador de otro tiempo un esfuerzo desesperado, le asalta y le sugiere que de su acertada comprensión depende mucho más que su equilibrio espiritual, a saber: la vida o la muerte. Entre los presupuestos de Kafka no es el menor la fundamental perturbación de la relación contemplativa entre el texto y el lector. Sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que éste tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional. Tal agresiva proximidad física coarta la costumbre del lector de identificarse con figuras de la novela. En razón de ese principio, el superrealismo puede con justicia reivindicar a Kafka como a uno de los suyos. Kafka es Turandot hecho escritura. El que se da cuenta de ello y no prefiere darse a la huida, tiene que disponer de cabeza para el golpe, o, más bien, tiene que intentar abrir el muro a cabezadas, con el peligro de no tener más éxito que sus predecesores. Como en los cuentos, el destino de éstos aumenta el atractivo en vez de alejar con terror. Mientras no se halla la palabra, el lector sigue en deuda.

2

Quizá más que para cualquier otro vale para Kafka la sentencia de que, si no el *verum*, el *falsum* sí que es *index sui*. Pero él mismo ha contribuido algo a la difusión de lo falso. En el

frontón de las dos grandes novelas —el *Schloss* (Castillo) y el *Prozess* (Proceso)— parecen escritos —si no en el detalle, sí al menos al por mayor— filosofemas que a pesar de su discutible peso no dejan mal al título de *Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el verdadero camino* que se ha dado a una teorética convolución de Kafka. Por lo menos su contenido no es canónico desde el punto de vista de la creación artístico-literaria.[1] El artista no tiene obligación de entender su propia obra, y hay motivo especial para dudar de que Kafka entendiera la suya. En todo caso, sus aforismos no alcanzan apenas a sus obras más enigmáticas o a sus episodios más difíciles, como la *Preocupación del padre de familia* o el *Jinete del cubo*. Las formaciones de Kafka se defendieron del asesino error de artista que consiste en creer que el contenido metafísico de aquellas formaciones sea la filosofía que el autor les inyecta. Si así fuera, la obra nacería ya muerta, se agotaría en lo que dice y no se desarrollaría con el tiempo. Como defensa para no caer en la indiferencia precipitada que consiste en considerar sólo las significaciones demasiado inmediatas, ya explícitamente pensadas en la obra, puede servir la siguiente regla: tomarlo todo literalmente, sin recubrirlo desde arriba con conceptos. La autoridad de Kafka es autoridad de textos. Sólo la fidelidad a la letra, no la comprensión orientada, podrá ayudar a entender. En esta obra que constantemente se oscurece y retira a sí misma, cada proposición determinada contrapesa la cláusula general de la indeterminación. Kafka ha intentado violar esa regla haciendo proclamar en cierto momento que las comunicaciones procedentes del castillo no se debían tomar "muy al pie de la letra". A pesar de todo, si no se quiere perder completamente el suelo en que apoyarse, hay que recoger y recordar que al principio del *Proceso* se dice que alguien tuvo que haber calumniado a Josef K., "pues sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana". Tampoco debe olvidarse que al principio del *Castillo* K. pregunta: "¿En qué castillo me he extraviado? ¿Es esto un castillo?" Es, por lo tanto, imposible que haya sido llamado a ese castillo. Tampoco sabe K. nada de ese conde West-west cuyo nombre no se dice más que una

1. *Dichtung (N. del T.).*

vez, y del que se va perdiendo paulatinamente el recuerdo —igual que, según una parábola de Kafka, Prometeo se va identificando con la roca a la que está aherrojado, y luego es olvidado—. El principio de literalidad, seguramente recuerdo de la exégesis de la *torá* en la tradición judaica, encuentra apoyo y confirmación en muchos textos de Kafka. A veces las palabras, especialmente las metáforas, se segregan del resto y cobran existencia propia. "Como un perro" muere Josef K., y Kafka expone el dato al pie de la letra. A veces la literalidad llega a extremos de chiste por asociación, como en la historia de la familia de Barnabas en el *Castillo*. Kafka, que despreciaba la psicología, es riquísimo en comprensiones psicológicas, como la de la relación entre instinto y compulsión. El principio de literalidad, sin cuya medida lo multívoco se desdibujaría en indiferente, prohíbe seguir el frecuentísimo intento de unir en las concepciones de Kafka profundidad con arbitrariedad. Con razón ha llamado Cocteau la atención sobre el hecho de que la introducción de lo extraño en una obra bajo forma de sueño quita a lo extraño todo aguijón. El propio Kafka, para evitar esa incomprensión abusiva, ha interrumpido el *Proceso* en un lugar decisivo con un sueño —publicó el trozo, realmente monstruoso en el *Landarzt*[1]— y mediante el contraste de ese sueño ha reafirmado todo lo demás como realidad, aunque se trate de esa realidad tomada de sueños en la que hacen pensar a veces partes torturadas y complicadas del *Castillo* y de *América*, que hacen temer al lector tener que volver a despertar. No es el más débil de los momentos de *schock* de la obra de Kafka el hecho de que tome los sueños *à la lettre*. Como se elimina todo lo que no se identifique con el sueño y con su lógica pre-lógica, el sueño mismo queda eliminado como tal. Lo que choca no es lo monstruoso, sino su evidencia. Apenas ha expulsado el agrimensor a los molestos ayudantes de su habitación de la posada, éstos vuelven a entrar por la ventana sin que la novela pierda ni una palabra más allá de la mera comunicación del hecho; el héroe está demasiado cansado para volver a echarlos. El lector tiene que comportarse con Kafka como Kafka se comporta con el sueño, a saber, fijándose sin moverse en los detalles incon-

1. *El médico rural (N. del T.)*

mensurables e impenetrables, en los puntos ciegos. El que los dedos de Leni estén unidos por una membrana o que los ejecutores parezcan tenores, es más importante que el excurso sobre la ley. Esto vale tanto del modo de exponer cuanto del lenguaje. Frecuentemente hay gestos que ponen un contrapunto a las palabras: lo prelingüístico, sustraído a intenciones, está al servicio de la multivocidad, que corroe en Kafka, como una enfermedad, todo significar. "'He leído la carta', empezó a decir K., '¿sabes lo que dice?' 'No', dijo Bernabas, y su mirada parecía decir más que sus palabras. Quizá se equivocó K. aquí en bien, igual que con los campesinos en mal, pero se mantuvo lo agradable de su presencia". O bien: "'Bueno', dijo conciliadoramente, 'había para reír. Me preguntaron si conocía a Klamm, y yo (al decir esto se enderezó involuntariamente un poco, y su mirada triunfal, inconexa con lo que se hablaba, volvió a apartarse de K.) y yo soy su amante'". O bien en la escena de la separación de Frieda y el agrimensor: "Frieda había apoyado la cabeza en el hombro de K., se rodeaban con los brazos y caminaban en silencio arriba y abajo. 'Si aquella misma noche', dijo entonces Frieda lentamente, tranquila, casi placenteramente, como si supiera que no se le concedía más que un breve plazo de calma junto al hombro de K. y quisiera disfrutarlo hasta lo último, 'si aquella misma noche hubiéramos partido, podríamos estar ahora a seguro en algún lugar, siempre juntos, tu mano siempre lo suficientemente próxima para cogerla; cómo necesito que estés cerca, cómo estoy abandonada, si tú no estás cerca, desde que te conozco; que tú estés cerca, créeme, es el único sueño que sueño, ningún otro'". Esos gestos son los restos de las experiencias recubiertas por el significar. El último estadio de una lengua que se cuaja en la boca de los que la hablan; la segunda confusión babilónica, a la que por lo demás se resiste incansablemente la intimidada dicción de Kafka, le obliga a invertir especularmente la relación histórica concepto-gesto. El gesto es el "así es"; la lengua, cuya configuración debe ser la verdad, es, como rota, la no-verdad. "En el hablar debería ser usted retraído, más retraído, casi todo lo que ha dicho usted antes habría podido entenderse por su comportamiento con sólo que hubiera dicho unas pocas palabras, y además no era nada muy favorable a usted". A las experiencias

sedimentadas en los gestos seguirá la interpretación, la cual tendrá que reconocer en su mímesis una generalidad desplazada por el sano sentido común. "A través de la ventana abierta volvía a verse la vieja que con curiosidad realmente senil se había asomado a la ventana de enfrente para seguir viéndolo todo", se dice en la escena de la detención, al comienzo del *Proceso*. ¿Quién, viviendo en una pensión, no se habría sentido observado de ese mismo modo por los vecinos, y a quién no se habría revelado entonces, con todo su repulsivo, habitual, incomprensible e inevitable coro, la imagen del destino? El que fuera capaz de resolver estos acertijos entendería a Kafka mucho mejor que los que ilustran con él su ontología.

3

Fácilmente se presenta la objeción de que el que tal consiguiera estaría con ello tan lejos de la interpretación como de cualquier otro elemento del perturbado cosmos de Kafka: pues aquellas experiencias no serían más que proyecciones psicológicas casuales y privadas. El que cree que los vecinos le están observando desde las ventanas, o que oye al teléfono su propia voz cantando —y los escritos de Kafka están llenos de tales declaraciones— sufre de manía persecutoria y de inconexión, y todo intérprete que intente hacer de eso un sistema, se ha contagiado él mismo de la paranoia; las obras de Kafka no le servirían más que para racionalizar su propia lesión. La objeción puede refutarse por la mera reflexión sobre la relación de la obra de Kafka con esa zona. Su frase "psicología por última vez", su observación de que sin duda todo lo suyo es interpretable psicoanalíticamente, pero que esa interpretación necesitaría luego otras *ad indefinitum* —esos veredictos no deben tentar, junto con el iniciado orgullo que es última defensa contra el materialismo, a suscribir la tesis de que Kafka no tiene nada que ver con Freud—. Poco clara estaría esa profundidad que se celebra en Kafka si se negara en ella lo que hay debajo. La perspectiva jerárquica es casi indistinguible en Freud y en Kafka. Un párrafo de *Totem y tabú* enseña lo siguiente: "El tabú de un rey es demasiado fuerte para su súb-

dito, por ser demasiado grande la diferencia social entre ambos. Pero un ministro, por ejemplo, puede hacer de inofensivo mediador entre los dos. Traducido de la lengua del tabú a la de la psicología normal, esto significa: el súbdito, que teme la grandiosa tentación del contacto con el rey, puede en cambio soportar el rodeo a través del funcionario, al que no se ve movido a envidiar tanto y cuya posición acaso le pueda parecer alcanzable a él mismo. El ministro, por su parte, puede mitigar su propia envidia al rey considerando el poder que él mismo tiene. Pequeñas diferencias de la fuerza mágica que hace caer en la tentación son menos temibles que las grandes". En el *Proceso* dice un alto personaje: "No puedo ya soportar ni el aspecto del tercer portero", y cosa análoga se presenta en el *Castillo*. Esto ilumina al mismo tiempo un decisivo complejo que se encuentra en Proust, el snobismo como voluntad de superar o quitar importancia al miedo al tabú mediante el ingreso entre los iniciados: "pues lo deseable no era la proximidad de Klamm como tal, sino el hecho de que él, K., sólo él, y no otro, pudiera llegar a Klamm con sus deseos, no para detenerse en él, sino para pasar a su lado y de largo, más allá, al castillo". La expresión *délire de toucher*, perteneciente también a la esfera del tabú y citada por Freud en ese contexto, indica con exactitud la magia sexual que en Kafka mueve a los hombres, especialmente a los de baja extracción, a unirse con otros más altos. Incluso la tentación insinuada por Freud —la del homicidio sobre la figura paterna— es aludida en Kafka. Al final del capítulo del *Castillo* en el que la huéspeda explica al agrimensor que es absolutamente imposible para él hablar al señor Klamm en persona, le reserva la última palabra: " '¿Pues qué teme usted? ¿No temerá por Klamm?' La huéspeda le siguió silenciosa con la mirada mientras él bajaba deprisa las escaleras, seguido por los ayudantes". Se apresará del modo más directo la relación existente entre el investigador del inconsciente y el parabólico de la impenetrabilidad si se recuerda que Freud no concibe una escena arquetípica como el asesinato del prehistórico padre de la horda, o una narración prehistórica como la de Moisés, o la observación de la cohabitación de los padres en la primera infancia, en calidad de adensaciones o condensaciones de la fantasía, sino como hechos reales. En tales excentricidades Kafka

sigue a Freud hasta el absurdo y con una fidelidad paradójica y cómica. Kafka sustrae el psicoanálisis a la psicología. Esta misma, al derivar el individuo a partir de impulsos amorfos y difusos, al derivar el Yo del Ello, se enfrenta ya en cierto sentido con lo específicamente psicológico. De entidad sustancial la persona se convierte en mero principio de organización de impulsos somáticos. En Freud como en Kafka queda eliminada la vigencia de lo animado; al principio y desde él Kafka no ha tomado apenas noticia de ello. Se distingue del más viejo Freud, de mentalidad más científico-natural, no por una espiritualidad más tierna, sino porque aún le rebasa, si ello es posible, en la *skepsis* sobre el Yo. Paro esto sirve la literalidad de Kafka. Como en una serie experimental estudia Kafka lo que ocurriría si los hallazgos del psicoanálisis fueran ciertos no metafórica y mentalmente, sino materialmente. Kafka se adhiere así al psicoanálisis en la medida en que éste prueba a la cultura y a la individuación burguesa su mera apariencia; pero revienta el psicoanálisis en cuanto lo toma más al pie de la letra que él mismo a sí mismo. Siguiendo a Freud, el psicoanálisis presta atención al "desenmascaramiento del mundo apariencial". Y al decir esto piensa Freud en entidades psíquicas, como actos fallidos, sueños y síntomas neuróticos. Kafka peca contra una vieja regla al producir arte tomando como material único la basura de la realidad. Kafka no esboza directamente la imagen de la sociedad naciente —pues, como en todo gran arte, también en el suyo domina la ascesis frente al futuro—, sino que la monta con productos de desecho separados de la sociedad muriente por lo nuevo que se forma. En vez de sanar la neurosis, Kafka busca en ella misma la fuerza salvadora, que es la del conocimiento: las heridas que la sociedad infiere al individuo son leídas por éste como cifras de la no-verdad social, como negativo de la verdad. Su potencia es potencia de descomposición. Kafka arranca la fachada conciliatoria que recubre la desmesura del sufrimiento, cada vez más sometido a los controles racionales. En la descomposición que desmantela —esta palabra no fue jamás tan popular como en el año de la muerte de Kafka— el artista no se queda, como la psicología, junto al sujeto, sino que, sin detenerse, penetra hasta lo material, hasta lo meramente existente que se ofrece sobre el fondo subjetivo en la irrefre-

nada caída de la conciencia que cede, perdida toda autoafirmación. La huida a través del hombre hasta lo no-humano es la trayectoria épica de Kafka. Esta caída del ingenio, esta convulsa falta de resistencia tan concorde con la moral de Kafka, recibe el paradójico premio que es la constrictiva autoridad de su expresión. La distensión, tensa hasta el desgarre, recibe sin intención, como "cuerpo espiritual", inmediatamente, lo que era metáfora, significación, espíritu. Es como si la doctrina filosófica de la intuición categorial que se difundía en los tiempos en que escribía Kafka —recibiera su consagración en el infierno. La mónada sin ventanas prueba ser *laterna magica,* madre de todas las imágenes, como en Proust y en Joyce. Aquello sobre lo cual se levanta la individuación, aquello que ella recubre y da de sí, es común a todos, pero no puede apresarse sino en el abandono y en el hundimiento que no miran en torno de sí mismos. El que quiera realizar materialmente cómo pueden tenerse las experiencias abnormes que circunscriben en Kafka la norma, tendrá que sufrir alguna vez un accidente en una gran ciudad: innumerables testigos se acercan y se declaran conocidos, como si toda la colectividad se hubiera reunido para asistir a aquel momento en que el poderoso autobús se lanzó sobre el débil taxi. El permanente *déjà vu* es el *déjà vu* de todos. De aquí el éxito de Kafka, que no se hace traición más que cuando lo general se destila de sus escritos para ahorrar el esfuerzo de la mortal cerrazón críptica. Acaso es el fin oculto de su arte la disponibilidad, la tecnificación y la colectivización del *déjà vu.* Lo mejor, lo que se olvida, se recuerda y encierra en la botella, como la sibila de Cumas. Pero al hacerlo así se convierte en lo peor: "Quiero morir", y se le niega. Una maldición cae sobre la eternizada caducidad.

4

Gestos eternizados son en Kakfa momentaneidad congelada. Como el superrealista, el *shock* kafkiano es organización de lo que las viejas fotografías dan al contemplador. Una de esas fotografías, imprecisa, casi borrada, desempeña un papel en el *Castillo.* La huéspeda, que conserva esa fotografía como resto

de su contacto con Klamm —y, por él, con la jerarquía— la enseña a K., el cual no consigue sino con mucho esfuerzo distinguir algo en ella. Chillones *tableaux* de anteayer, procedentes de la esfera del circo, con la que Kafka y la *avantgarde* de su generación sentían afinidad, han penetrado muchas veces en su obra; es posible que todo estuviera destinado a ser *tableau*, y sólo un exceso de intención lo ha impedido, por medio de largos diálogos. Se fotografía lo que, en la chispa del momento, se balancea como un caballo en dos pies, para que la pose se conserve eternamente. El *Proceso* contiene el más cruel ejemplo: Josef K. abre la cámara en la que el día anterior fueron azotados sus guardianes, y vuelve a encontrar fielmente la escena, incluso con la voz que le llama a él mismo. "K. cerró en seguida y de golpe la puerta y la golpeó luego con los puños, como si así quedara mejor cerrada". Ese es el gesto de la propia obra de Kafka, que, como a veces ya la de Poe, se aleja de lo más extremo visto, como si ningún ojo pudiera soportar su visión y sobrevivir. En esa visión se interpenetran lo siempre igual y lo efímero. Titorelli pinta siempre y repetidamente el anticuado paisaje de género, la pradera. La igualdad, o la intrigante semejanza de una pluralidad, son de los motivos más tenaces de Kafka; todas las semicriaturas posibles se presentan por parejas, a menudo con la signatura de lo infantil y estúpido, oscilando entre la bondad y la crueldad como los salvajes de los libros infantiles. Tan difícil se ha hecho para los hombres la individuación, y tan oscilante ha sido para ellos hasta el día de hoy, que sienten mortal terror cuando se le levanta un ángulo a su velo. Proust sabía del ligero malestar que se suscita en aquel al que se llama la atención acerca de su parecido con un pariente que le es extraño. Ese malestar es en Kafka pánico. El imperio del *déjà vu* se puebla de sosias, fantasmas, bailarines chasídicos, muchachos que imitan al maestro y cobran de repente un aspecto arcaico; en una ocasión el agrimensor duda de si sus ayudantes están realmente vivos. Hay al mismo tiempo copias de todo, hombres producidos en cadena sin fin, ejemplares mecánicamente reproducidos, *épsilons* de Huxley. El origen social del individuo se descubre al final como poder de su destrucción. La obra de Kafka es el intento de absorber ésta. No hay en su prosa nada descaminado —como lo hay en el narrador

del que tomó cosas decisivas: Robert Walser —, cada frase ha sido acuñada por el espíritu dueño de sí mismo, pero Kafka ha tenido que arrancar antes cada frase a la zona de la locura por la que probablemente tiene que arriesgarse todo conocimiento — en la época de obnubilación universal que no hace más que cristalizar y robustecer el sano sentido común — si quiere llegar a ser verdaderamente conocimiento. El principio hermético tiene, entre otras funciones, la de medida defensiva: resistir afuera a la irruptora locura. Esto empero significa la colectivización propia. La obra que muele la individuación no soporta en modo alguno ser imitada: probablemente por eso ordenó Kafka que la destruyeran. No parece que haya turismo en el lugar al que la obra se dirigió; y el que se comporte, sin estar allí, como si hubiera estado, sucumbe a la pura indecencia. Ese tal querría cosechar el atractivo y el poder del extrañamiento sin riesgo alguno. La consecuencia sería un manierismo impotente. Karl Kraus, y en cierta medida también Schönberg, han reaccionado en esto de manera análoga a la de Kafka. Pero la inimitabilidad afecta también a la situación del crítico. Su posición respecto de Kafka no es más envidiable que la del sucesor: sería desde el primer momento apología del mundo. No es que en la obra de Kafka no haya nada que criticar. Entre las deficiencias evidentes de las grandes novelas, la más sensible es la monotonía. La representación de lo multívoco, incierto, cerrado, se repite infinitamente, a menudo a costa de la intuibilidad buscada, sin embargo, en todas las páginas. La mala infinitud de lo representado se comunica a la obra de arte que lo representa. Es posible que en esa deficiencia se manifieste una del contenido, un predominio de la idea abstracta que es el propio mito combatido por Kafka. Su conformación pretende hacer aún una vez más inseguro lo inseguro, pero provoca la pregunta: ¿y para qué este esfuerzo? Si ya sin más es todo cuestionable, ¿por qué no atenerse al mínimo dado? Kafka contestaría a esto que lo que propone es el esfuerzo sin esperanza, análogamente a como Kierkegaard quiere molestar al lector con su prolijidad y espantarle así de la contemplación estética. Cualquier consideración sobre la justificación o injustificación de tales tácticas literarias es empero estéril, porque la crítica de una obra no puede referirse sino a aquello en ella por lo cual

se pone como modelo, aquello en que la obra dice: así soy y así debe ser. Pero precisamente esta pretensión queda enfáticamente eliminada por el desconsolado. Así es de Kafka. No obstante, la potencia de las imágenes conjuradas por Kafka ha desgarrado a veces su capa aislante. Algunas de esas imágenes ponen a dura prueba la meditación del lector, por no hablar ya del autor: colonia de castigo, metamorfosis,[1] informes que no han sido alcanzados sino por los de Bettelheim, Kogon y Rousset, como, por ejemplo, las fotografías de ciudades destruidas por los bombardeos, con perspectiva de pájaro, reconciliaron al cubismo mediante la realización de aquello en que el cubismo había denunciado la realidad. Si la obra de Kafka conoce la esperanza, es más en aquellos extremos que en las fases mitigadas: en la capacidad de resistir incluso a lo último haciéndose lengua. ¿Son estas obras las que dan la clave de la interpretación? Podría casi sospecharse. En la *Metamorfosis*[2] la trayectoria de la experiencia puede reconstruirse sobre la literalidad como prolongación de las líneas. "Estos viajantes son como chinches": tal es el giro que Kafka tiene que haber recogido, y que luego atraviesa como a un insecto. Chinches, no como chinches. ¿Y qué es de un hombre que es una chinche del tamaño de un hombre? Así de grandes tienen que parecerle a un niño los adultos —y así de deformes, con gigantescas piernas destructoras y lejanas cabecitas diminutas— cuando la aterrada mirada infantil se pueda fijar completamente aislada; con una cámara fotográfica adecuada se podría fotografiar. La vida entera no basta en Kafka para llegar al pueblo inmediato. Y la nave del fogonero, la hostería del agrimensor son de tan desmedidas dimensiones como las aparentes de lo hecho por el hombre en la hora temprana y perdida. El que quiere mirar así tiene que convertirse en niño y olvidar mucha cosa. Vuelve a descubrir al padre como ogro, ogro al que ha tenido siempre en irrelevantes signos, y el asco a la corteza de queso se revela como la vergonzosa y prehumana ansia de gustarla. El horror, que antes vibraba invisible en la palabra, rodea ahora como un vapor, como una emanación, visible, al dueño de la casa.

1. *Así. (N. del T.)*
2. *Así (N. del T.)*

La técnica literaria que se fija a las palabras por vía de asociación, como la de Proust al involuntario recuerdo sensible, produce su contrario: en lugar de la reflexión sobre el hombre y su recuerdo, la prueba por ejemplo de deshumanización. Su presión impone a los sujetos una involución casi biológica, del tipo de la preparada por las parábolas animales de Kafka. El momento de la respuesta, al que todo apunta en Kafka, es aquel en que los hombres se dan cuenta de que no son una mismidad, sino cosas. Las largas, cansadas partes sin imágenes, tienen, desde la conversación con el padre en el *Juicio*, la finalidad de demostrar al hombre —como no podría hacerlo ninguna imagen— su inidentidad, el complemento de su parecido de copia entre ellos. Los mediocres motivos que la huéspeda, y luego Frieda, indican concluyentemente al agrimensor, le son ajenos: Kafka ha anticipado magníficamente el posterior concepto psicoanalítico de extrañeza al yo. Pero el agrimensor admite aquellos motivos. Su carácter individual y su carácter social se separan violentamente como los del Monsieur Verdoux de Chaplin; los herméticos protocolos de Kafka contienen la génesis social de la esquizofrenia.

5

Triste y ramplón es todo el mundo imaginativo de Kafka, incluso cuando quiere ser alto, como en el *Teatro Natural de Oklahoma* —como si hubiera previsto la emigración de los obreros de aquel estado— o en la *Preocupación del padre de familia;* el acervo de instantáneas cretosas y mongoloides como una boda pequeño-burguesa de Henri Rousseau; el olor de las camas sin airear, el color, el rojo de los colchones cuyas fundas se perdieron: el miedo que provoca Kafka es el miedo al vómito. Y no obstante, lo más de su obra es reacción al poder ilimitado. Benjamin ha llamado parasitario a ese poder, el poder de los coléricos patriarcas: consume la vida sobre la que pesa. Pero el momento parasitario queda curiosamente desplazado. El que se vuelve chince es Gregor Samsa, y no su padre. No los poderes, sino los héroes impotentes parecen superfluos: ninguno de ellos hace un trabajo socialmente útil; se recuerda

incluso que el procurador de banco Josef K., acusado y preocupado por el proceso, no hace nada a derechas. Esos héroes de Kafka se arrastran por entre requisitos tiempo ha amortizados y que les conceden su existencia como limosna, existiendo más allá de su propia duración vital. El desplazamiento imita la costumbre ideológica que trasfigura la mera reproducción de la vida en acto de gracia del que dispone y manda, del "dador de trabajo". [1] Pero lo sórdico en Kafka no se agota con esto. Lo que evita es el criptograma de la fase capitalista tardía, pulimentada hasta el brillo; pero lo evita para determinarlo tanto más precisamente en su negativo. Kafka pone bajo la lupa los indicios de porquería que dejan los dedos del poder en la edición de lujo del libro de la vida. Pues ningún mundo podría ser tan unitario como el mundo paralizador que condensa en totalidad gracias al miedo del pequeño burgués, mundo lógicamente cerrado por los cuatro costados y tan desprovisto de sentido como cualquier sistema. Todo lo que narra pertenece al mismo orden. Todas sus historias se desarrollan en el mismo espacio inespacial, espacio tan cerrado y tan articulado que el lector siente escalofríos cuando la novela cita algo que no tiene su lugar en aquel ámbito — como ocurre con España o la Francia meridional en un lugar del *Castillo* —, mientras que América entera está bien incluida en aquel espacio como *imago* de su entrepuente o sollado. Las laberínticas descripciones de Kafka dependen unas de otras como ocurre a las mitologías. Pero lo inferior, lo abstruso y buscado es tan esencial a su continuo como la corrupción y la asocialidad criminal son esenciales al dominio totalitario, o como el amor a la porquería lo es al culto de la higiene. Los sistemas de pensamiento y de política no desean nada que no sea igual que ellos; pero cuanto más se robustecen, cuanto más unifican el nombre de lo que existe, tanto más lo oprimen y tanto más se alejan de ello. Precisamente por eso les resulta insoportable la menor "desviación", como amenaza al pricipio entero, como a las potencias y a los poderes los extraños y solitarios en la obra de Kafka.

1. En el actual alemán se evitan las palabras "obrero" y "patrono", sustituyéndolas por los eufemismos "tomador de trabajo" y "dador de trabajo" *(Arbeitnehmer, Arbeitgeber)*. Pero en este uso "dador de trabajo" significa no el obrero, sino el patrono. (*N. del T.*)

Integración es desintegración, y en ella el lazo mítico coincide con la racionalidad del dominio. El llamado problema de la casualidad o del azar, tortura de los sistemas filosóficos, es producido por ellos mismos: por la propia inexorabilidad de los sistemas, todo lo que se cuela por las mallas de sus redes se les convierte en mortal enemigo, como le ocurre a la reina mítica de los cuentos que no puede vivir tranquila mientras siga viviendo en las montañas la niña más hermosa que ella. No hay sistema sin posos. Contemplándolos profetiza Kafka. En su necesitario mundo, todo lo que ocurre reúne en sí la expresión de lo absolutamente necesario con la de lo absolutamente casual y sórdido: así descifra Kafka la ley infame, como en escritura reflejada por un espejo. La plena no-verdad es contradicción de sí misma: por eso no es necesario contradecirla explícitamente. Con su mirada descubre Kafka el monopolismo en los productos de desecho de la era liberal liquidada por aquel. La cristalización de la metafísica es este histórico instante, y no una supuesta entidad supratemporal que atravesara toda la historia; y la eternidad no es en él sino la del sacrificio eternamente repetido y que se disipa en la imagen del último. "Sólo nuestro concepto de tiempo nos hace llamar Juicio Final al Juicio: en realidad, es permanente ley marcial". El sacrificio último es siempre el de ayer. Precisamente por eso evita Kafka toda o casi toda alusión histórica concreta (el *Jinete del cubo,* inspirado en la falta de carbón, es una excepción poco frecuente). Su obra se comporta herméticamente también respecto de la historia: hay un tabú sobre el concepto de ésta. A la eternidad del momento histórico corresponde la idea de naturalidad impura e invariancia del decurso del mundo. El instante, lo perecedero absoluto, es parábola de la eternidad de la caducidad, de la condenación. El hombre de la historia queda prohibido porque lo otro, lo que sería historia, no ha empezado aún. "Creer en el progreso significa no creer que ha tenido ya lugar un progreso". En medio de relaciones aparentemente estáticas, frecuentemente artesanas o campesinas, circunstancias de la economía mercante simple, Kafka no aduce lo histórico sino como aquello que ya está juzgado, igual que están juzgadas ya aquellas circunstancias. Su escenografía es siempre vieja y pasada; a propósito del "bajo y largo edificio" que se utiliza como escuela dice Kafka que une

en sí "curiosamente el carácter de lo provisional con el de lo muy viejo". Es difícil que los hombres sean de otro modo. Lo anticuado es el estigma de lo presente; Kafka ha levantado todo un inventario de tales estigmas. Con ese inventario ha trazado empero al mismo tiempo la imagen de aquello en que lo histórico se presenta a unos niños enfrentados con la basura de la historia: la "imagen infantil de la modernidad", la esperanza recibida de que la historia podría empezar algún día. "El sentimiento de uno que está en miseria y le llega ayuda, pero no se alegra de que le salven —para empezar, no le salvan—, pero se alegra porque ve llegar nuevos jóvenes, seguros, dispuestos a emprender la lucha, cierto que sin saber qué es lo que va a ocurrir, pero con una incerteza que no quita la esperanza a los que miran, sino que les lleva a admirar, a alegrarse, a llorar. También hay en ello odio contra aquel contra el que se dirige la lucha". Para esa lucha hay incluso un llamamiento: "En nuestra casa, esa monstruosa casa de suburbio, cuartel de alquiler atravesado por indestructibles ruinas medievales, se ha difundido esta mañana, esta mañana de helada niebla invernal, el siguiente llamamiento:

"A todos mis camaradas de casa:

"Tengo cinco fusiles infantiles. Están en el arca, cada uno colgado de su clavo. Me reservo el primero, para los demás, puede presentarse todo el que quiera. Si se presentan más de cuatro, los sobrantes deberán aportar su fusil y deponerlo en mi arca. Pues tiene que haber unidad; sin unidad no saldremos adelante. Por lo demás, mis fusiles no sirven para ninguna otra cosa: los mecanismos están estropeados, los cierres se les han caído; sólo los gatillos siguen haciendo ruido. Por tanto, no será difícil hallar, en caso necesario, otros fusiles tales. Pero en el fondo, y por ahora, también acepto a personas sin fusil. Los que tenemos fusiles cubrimos en el momento decisivo a los desarmados. ¿Por qué no va a dar buen resultado aquí una táctica que ha sido útil a los primeros *farmers* americanos contra los indios, si la situación es muy análoga? Así pues, puede renunciarse a los fusiles incluso por mucho tiempo, y ni siquiera los cinco fusiles son absolutamente necesarios; serán utilizados sólo porque los tenemos ya. Pero si los otros cuatro no quieren tomarlos, pueden dejarlos. En este caso, yo sólo llevaré fusil,

como jefe. Pero no debemos tener ningún jefe, de modo que yo también romperé el fusil o lo dejaré.

"Ese fue el primer llamamiento. En nuestra casa nadie tiene tiempo ni ganas de leer llamamientos, y menos aún de pensar sobre ellos. Pronto nadaron las octavillas en el río de agua sucia que, partiendo del tejado y alimentado por todos los corredores, se precipita escaleras abajo luchando con la contracorriente que sube del suelo. Pero una semana después llegó un segundo llamamiento:

"Camaradas de casa:

"Nadie se ha apuntado todavía. En las horas en que no tenía que atender a ganarme la vida he estado siempre en casa, y durante mi ausencia, durante la cual la puerta de mi habitación estaba siempre abierta, había en mi mesa una hoja de papel para que se apuntara el que quisiera. Nadie lo ha hecho."

Tal es la figura de la Revolución en las narraciones de Kafka.

6

Klaus Mann ha llamado la atención sobre las analogías existentes entre el mundo de Kafka y el Tercer Reich. La alusión política es sin duda cosa totalmente ajena a una obra cuyo "odio a aquel contra el que se dirige la lucha" era demasiado irreconciliable como para que confirmara su fachada por la más mínima concesión a un realismo estético de cualquier tipo, es decir, por la admisión de lo que el objeto del odio pretende ser; pero, en todo caso, el contenido de esa obra apunta más al nacionalsocialismo que al oculto dominio de Dios. La requisa de la obra de Kafka por la teología dialéctica fracasa a causa de las fuerzas de carácter mítico de que ha hablado con razón Benjamin, y, además, porque la multivocidad y la incomprensibilidad de Kafka no se adscriben meramente, como en *Temor y Temblor,* a lo otro como tal, sino también a los hombres y a sus relaciones. En la obra de Kafka está precisamente allanada la "diferencia cualitativa infinita" que enseña Barth con Kierkegaard; entre la aldea y el castillo no hay propiamente diferencia alguna, indica Kafka. El método de Kafka se verificó cuando los viejos rasgos liberales de la anarquía de la pro-

ducción mercante, agudizados por Kafka, resurgieron en la forma de organización política de la trasmutada economía. No sólo se ha cumplido la profecía kafkiana del terror y la tortura. "Estado y Partido": así se reúnen en los desvanes, viven luego en hoteles, como Hitler y Goebbels en el Kaiserhof, banda de conspiradores instalada como policía. Su usurpación manifiesta lo usurpatorio del mito del poder. En el castillo los funcionarios llevan un uniforme especial como el de las SS, uniforme que en caso de necesidad el paria puede coserse él mismo; también las élites del fascismo se han nombrado a sí mismas. Detención es asalto, juicio es acto de violencia. Las víctimas potenciales tenían siempre la posibilidad de un trato discutible y corrupto con el partido, como con los encerrados funcionarios de Kafka; éste habría podido inventar la expresión "detención protectora", si no lo hubiera sido ya durante la primera guerra. La rubia maestra Gisa, seguramente la única muchacha hermosa, cruel y amable como un animal que Kafka describe intacta, como si su dureza se riera del torbellino kafkiano, pertenece a la preadamítica raza de las vírgenes hitlerianas que odian a los judíos. La violencia desenfrenada es ejercida por figuras subalternas, tipos como suboficiales, aspirantes y porteros. Se trata siempre de *déclassés* recogidos al caer por el colectivo organizado que, como al padre de Gregor Samsa, les permite sobrevivir. Como en la época del capitalismo defectuoso, el peso de la culpa se carga a los agentes de la circulación o de servicios, viajantes, empleados de banca, camareros, descargando de ella a la esfera de la producción. Los parados —en el *Castillo*— y los emigrantes —en *América*— se preparan como fósiles de la desclasificación. Las tendencias económicas cuyos restos representan esas personas ya antes de imponerse las tendencias mismas, no eran tan extrañas a Kafka como puede hacer suponer el procedimiento hermético. Un interesante lugar empírico de *América* lo traiciona: "Era una especie de negocio de comisiones y expediciones de un tipo que, por lo que Karl podía recordar, quizás no existiera en Europa. El negocio consistía efectivamente en un tipo de tráfico que no llevaba las mercancías de los productores a los consumidores o al comercio, sino que aseguraba la mediación de todas las mercancías y materias primas a los grandes cártels industriales y entre ellos". Precisa-

mente este aparato monopolístico de distribución, aparato de "gigantescas dimensiones", ha aniquilado el comercio y el tráfico cuyo hipocrático rostro eterniza Kafka. El embozado dominio emite el veredicto histórico. Así se construye el mito del poder ciego que se reproduce infinitamente a sí mismo. En la más reciente fase de este poder, la de los controles burocráticos, Kafka reconoce la fase primera; y la segregación de esa fase se presenta como perhistoria. Las quiebras y deformaciones de la modernidad son para Kafka huellas de la edad de piedra, y las figuras de tiza de las pizarras de ayer, que nadie borró, son las verdaderas pinturas rupestres. La atrevida abreviatura en que presenta esas involuciones alcanza al mismo tiempo a la tendencia social. El burgués agoniza con su traducción a arquetipos. El abandono de sus rasgos individuales, el descubrimiento del confuso terror de hormiguero bajo la piedra de la cultura, marca la decadencia de la individualidad misma. Pero el espanto consiste en que el burgués no encontró sucesor; "nadie lo ha hecho". Tal es acaso lo mentado por la narración de Gracchus, el cazador que ya no es furtivo, hombre de fuerza que fracasó al querer morir. Ese es el fracaso de la burguesía. La historia se hace infierno en Kafka porque se perdió lo salvador. La burguesía tardía ha abierto ella misma el infierno. En los campos de concentración del fascismo se borró la línea de demarcación entre la vida y la muerte. Esos campos crearon un estadio intermedio entre la vida y la muerte, poblado por vivos esqueletos putrefactos, víctimas a las que falló el suicidio, y la risa de Satanás sobre la esperanza de vencer a la muerte. Como en los invertidos *epos* de Kafka, en los campos de concentración del fascismo se hundió aquello que da medida a la esperanza: la vida vivida desde sí misma hasta su final. Gracchus es el consumado reflejo invertido de la posibilidad eliminada del mundo: la de morir viejo y saciado de la vida.

7

El cuño hermético de los escritos de Kafka tienta a contraponer su idea a la historia tan abstractamente como en él mismo ocurre durante largas páginas y, además, a segregar la obra misma de la historia con ayuda de barata meditabunda

profundidad. Pero precisamente su hermetismo es lo que pone a esa obra en el curso del movimiento literario del decenio de la primera guerra, uno de cuyos focos fue Praga y cuyo ambiente fue el de Kafka. Sólo el que haya leído el *Juicio Final*, el *Juicio*, la *Metamorfosis* y el capítulo del *Fogonero* en los negros folletos de Kurt Wolff ha hecho la experiencia de Kafka en su horizonte auténtico, que es el del expresionismo. La actitud épica de Kafka ha intentado evitar el gesto lingüístico del expresionismo, aunque quedan en su obra frases que muestran de qué modo extraordinario dominaba aquel lenguaje: "Pepi, orgullosa, cabeza enhiesta, sonrisa eternamente igual, irrefutablemente sabia de su dignidad, moviendo la trenza a cada paso, se apresuraba de un lado a otro"; o bien: "K. salió por la escalerilla azotada por el aire y miró la oscuridad". Los nombres propios —especialmente en las prosas cortas— sin más que el apellido, como Wese y Schmar, recuerdan las listas de personajes de las piezas expresionistas. No es raro que la lengua de Kafka contradiga el contenido tan audazmente como en aquella embriagadora descripción de la muchachita de la fonda: el ímpetu del retrato arranca en este punto el discurso, con amplio gesto, al desesperanzado estanque de la narración. Con la liquidación del sueño mediante su omnipresencia, el épico Kafka obedecía al impulso expresionista tan radicalmente como los líricos más extremados. Su obra tiene el tono del ultraizquierdismo: el que nivela todo, tomando como horizonte lo humano general, falsea ya todo conformísticamente. Formulaciones discutibles como la de la "trilogía de la soledad" conservan un valor porque destacan un presupuesto interno de toda frase de Kafka. El principio hermético es el principio de la subjetividad alienada consumada. No en vano se ha opuesto Kafka, en las controversias de que informa Brod, a toda clasificación social; sólo por esa misma resistencia se hace tal articulación tema en el *Castillo*. Kafka no es discípulo de Kierkegaard más que en la medida en que ambos están bajo el signo de la "interioridad sin objeto". Esta explica rasgos extremos. Lo apresado por la esfera de vidrio kafkiana es más unitario —y, por eso, más espantoso— que el sistema que queda fuera, porque en el espacio absolutamente subjetivo y en el tiempo absolutamente subjetivo no cabe nada que pueda perturbar su principio, el prin-

cipio de la alienación inalienable. El continuo espacio-temporal del "realismo empírico" es objeto de constantes lesiones en Kafka, como la perspectiva en la pintura contemporánea; el agrimensor, por ejemplo, se ve sorprendido durante su paseo, sin objeto por la inesperada y prematura caída de la noche. Lo indiferente de la subjetividad autárquica robustece el sentimiento de incerteza y monotonía, propio de la constrictiva repetición. La interioridad que, sin resistencia, gira en torno de sí misma, se ve privada de lo que podría detener el movimiento de mala infinitud. Y el descanso se hace enigma. El espacio de Kafka está sometido a maldición y proscripción; el sujeto, encerrado en sí mismo, se aguanta la respiración, como si no debiera entrar en contacto con nada que fuera diverso de él mismo. Bajo esa maldición la pura subjetividad se trasmuta en mitología, y el espiritualismo consecuente se hace decadencia sumisa a la naturaleza. La extraña simpatía de Kafka por el desnudismo y la medicina naturista, su *toleranza,* por más que vacilante, para con la salvaje supertición de Rudolf Steiner, no son rudimentos de inseguridad intelectual, sino que obedecen a un principio que, al prohibirse implacablemente lo diferenciador, pierde la capacidad de distinguir y se ve amenazado por la misma regresión de que dispone Kafka tan soberanamente como medio de representación: amenazado por lo ambiguo, amorfo, innominado. "El espíritu se opone autónomamente a la naturaleza porque la ve como demoníaca, tanto en la realidad externa cuanto en sí mismo. Pero al aparecer el espíritu autónomo corpóreamente, la naturaleza toma posesión del espíritu en el punto en que más histórico se ofrece éste: en la interioridad sin objeto... El contenido natural de un mero espíritu, 'histórico' en sí, puede llamarse mítico". La subjetividad absoluta carece de sujeto. La mismidad no vive sino en la exteriorización; como resto seguro del sujeto que se enquista ante lo extraño, es la subjetividad ciego resto del mundo. Cuanto más se retrotrae sobre sí mismo el *yo* del expresionismo, tanto más se asemeja al excluido mundo cósico. Gracias a esta semejanza consigue Kafka imponer una descompuesta épica al expresionismo, cuyo elemento quimérico tiene que haber sospechado mucho más intensamente que ninguno de sus amigos y al que, de todos modos, se ha mantenido fiel; pero con ello ha impuesto también a la pura

subjetividad necesariamente enajenada de sí misma y convertida en cosa la constricción de una objetividad para la cual la propia alienación es expresión. Se desdibuja la frontera entre lo humano y el mundo cósico. Este es el fundamento del parentesco de Kafka con Klee. Para decir "escribir" decía Kafka "garrapatear". Lo cósico se hace signo gráfico, los hombres proscritos no obran por sí mismos, sino como si cada uno de ellos hubiera caído en un campo magnético.[1] Precisamente esta determinación externa de figuras tan interiores da a la prosa de Kafka esa tremenda apariencia de sobria objetividad. La zona del no-poder-morir es al mismo tiempo la tierra de nadie entre hombre y cosa: en ésta se encuentra Odradek, al que Benjamin comparó con un ángel al estilo de Klee, con Gracchus, la modesta imitación de Nemrod. Probablemente depende el todo de la comprensión de estas producciones extremas e inconmensurables y de algunas otras que se sustraen igualmente a la corriente imagen de Kafka. Pero a través de toda la obra discurre el tema de la despersonalización en el ámbito de lo sexual. Al igual que en el rito del Tercer Reich las muchachas no debían decir que no a las jerarquías, la maldición kafkiana, el gran tabú, ha disuelto todos aquellos tabúes menores que pertenecen a la esfera individual. El caso ejemplar es el castigo de Amalia y de su familia —en un mundo de Sippen—, por no querer entregarse a Sortini. La familia, como colectivo arcaico, triunfa en los poderes sobre su posterior configuración individualizada. Hombres y mujeres tienen que unirse sin resistencia, aguijoneados como animales. Kafka ha convertido su propio sentimiento neurótico de culpa, su sexualidad infantil y su obsesión de "pureza", en un instrumento que corroe el concepto admitido de erótica. La falta de elección y de recuerdo propia de las relaciones eróticas de los empleados de

1. Esto condena todas las dramatizaciones. El drama no es posible si no en la medida en que la libertad está presente, aunque sea sustrayéndose; cualquier otra acción sería nula. Las figuras de Kafka están como aplastadas antes de moverse; el que las lleve a la escena trágica como héroes no hará más que cruel sarcasmo. El poeta de *Paludes* habría seguido siendo André Gide si no hubiera cometido el tremendo error del *Proceso;* él, al menos, no habría debido olvidar, en el torrente de progresivo analfabetismo, que para las obras de arte que son tales el medio no es casual. Las adaptaciones deben dejarse a la industria de la cultura.

las grandes ciudades del siglo xx se convierte —como más tarde en un célebre paso de *Weste Land* de Eliot— en *imago* de un estadio rebasado hace inimaginable tiempo. Es todo lo contrario del estado de hetairía. En la suspensión de las reglas de la sociedad patriarcal se desnuda el misterio propio de ésta, la opresión barbárica e inmediata. Las mujeres están cosificadas como meros medios para el fin: como objetos sexuales y como conexiones. Pero en el centro mismo de lo turbio intenta pescar Kafka la imagen de la felicidad. La imagen se produce por la sorpresa del sujeto herméticamente cerrado ante la paradoja de que, a pesar de todo, puede ser amado. Cualquier esperanza es tan incomprensible como la inclinación de todas las mujeres por el preso del *Proceso;* el *eros* sin magia de Kafka es al mismo tiempo irrefrenable agradecimiento masculino. Cuando la pobre Frieda se califica de amante de Klamm, el aura de la palabra irradia más luz que en los más altos momentos de Balzac o de Baudelaire; cuando, negando a la huéspeda la presencia del que está escondido debajo de la mesa, le pone "su piececito en el pecho", y luego se agacha hacia él y le "besa fugazmente", Frieda halla el gesto que puede esperar en vano la nostalgia de toda una vida humana; y las horas que los dos pasan yaciendo juntos encima de "los charquitos de cerveza y todo lo demás que cubría el suelo" son horas de consumación en una extrañeza "en la que ni el aire tiene elementos del aire patrio". Este estrato ha sido descubierto por Brecht para la lírica. Y al igual que en Brecht, en Kafka la lengua del éxtasis está lejos de la expresionista. Kafka ha dominado ingeniosamente mediante el elemento visual la contradicción que ha hecho fracasar toda poesía expresionista: el problema de la cuadratura del círculo que consiste en hallar las palabras para el espacio de la interioridad sin objeto, siendo así que la extensión de cada palabra rebasa el absoluto "ahí" que hay que mentar en cada caso. El elemento visual se coloca en primera línea como predominio del gesto. Sólo es posible narrar a partir de lo visible, mientras al mismo tiempo lo visible se enajena totalmente la imagen. Imagen en sentido literal. Kafka salva la idea expresionista traspasando a la creación literaria el *habitus* de la pintura expresionista, en vez de ponerse a escuchar en vano sonidos originarios. La actitud de Kafka res-

pecto de la pintura expresionista es la misma de Utrillo respecto de las postales ilustradas con paisajes que, según se dice, son el modelo de sus heladas callejuelas. Para la mirada pánica que ha perdido toda ocupación afectiva de los objetos, éstos cristalizan en una tercera cosa, ni sueño falsificador ni simiesca imitación de la realidad, sino imagen enigmática de ésta, compuesta de sus dispersos fragmentos. Muchos trozos decisivos de Kafka pueden leerse como si fueran literalización de pinturas expresionistas que habría habido que pintar. Al final del *Proceso* las miradas de Josef K. tropiezan "con el último piso de la casa contigua a la cantera. Como una luz que se enciende se separaron violentamente las maderas de una ventana, un hombre, débil y tenue por la distancia y la altura, se inclinó de golpe hacia afuera y alargó aún los brazos. ¿Quién era? ¿Un amigo, un hombre bueno?" Ese trabajo de trasposición prepara el mundo imaginativo de Kafka. Éste se basa en la estricta exclusión de todo lo musical en el sentido de parecido a la música, en la renuncia a la defensa antitética contra el mito; según Brod, Kafka no ha sido nada músico según el concepto común. Su sordo grito de guerra contra el mito dice: no resistirle. Y esta ascesis le regala la más profunda relación con la música en lugares como aquel canto del teléfono en el *Castillo,* la musicología de las *Investigaciones de un perro* y una de las últimas narraciones completas, *Josefine.* Al despreciar todo efecto musical su bronca prosa procede como la música misma. Esa prosa interrumpe sus significaciones quebrándolas como se quiebran las columnas de la vida en los cementerios ochocentistas, y las líneas de su rotura son sus cifras.

8

Épica expresionista es una idea paradójica. Es una épica que narra aquello que no se puede narrar, lo totalmente encerrado en sí mismo y por ello y al mismo tiempo encadenado, el sujeto, en definitiva, que ni siquiera es propiamente. Disociado en los necesitarios momentos de la propia prisión, privado de la identidad consigo mismo, ese sujeto no tiene vida temporal; la interioridad sin objeto es espacio en el preciso sentido

de que todo lo que funda obedece a la ley de la repetición atemporal. Esta ley es uno de los elementos que relacionan la obra de Kafka con la ahistoricidad. No le es posible a esa obra ninguna forma constituida a través del tiempo como unidad del sentido interno; Kafka cumple en la épica grande una sentencia cuyo poder ha observado Lukács ya en autores tan tempranos como Flaubert y Jacobsen. Lo fragmentario de las tres grandes novelas —las cuales, por lo demás, apenas si quedan ya cubiertas por el concepto de novela— está condicionado por su forma interna. No son obras que puedan ser concluidas como experiencia temporal redondeada en totalidad. La dialéctica del expresionismo tiene como resultado en Kafka la analogía con las narraciones de aventuras hechas por sucesión de episodios. Kafka era aficionado a esas novelas de aventuras, y al adoptar su técnica reniega de la cultura literaria establecida. A sus modelos conocidos habría que añadir, además de Walser, quizá también el comienzo del Arthur Gordon Pym de Poe y varios capítulos de Kürnberger, como la descripción de una vivienda neoyorquina. Pero Kafka se solidariza sobre todo con géneros literarios apócrifos. El rasgo de sospecha universal, profundamente grabado en la fisiognomía de la era presente, le viene de la novela policíaca. En esta novela el mundo cósico tiene ya el predominio absoluto sobre el sujeto abstracto, y Kafka utiliza esto para convertir las cosas en emblemas omnipresentes. Las grandes obras son como novelas detectivescas en las que fracasara la empresa de descubrir al criminal. Aún más luminosa es la relación con Sade, sin que esté resuelto si Kafka lo conocía o no. Como los inocentes de Sade —y como ocurre también en el film grotesco americano y en los *funnies*— el sujeto kafkiano, especialmente el emigrante Karl Rossmann, cae de situación desesperada y sin salida en situación desesperada y sin salida: las estaciones de la aventura épica se hacen estaciones de la pasión. La cerrada conexión de inmanencia se concreta como huida de las cárceles. Lo monstruoso incontrastado se hace, como en Sade, mundo entero, norma, a diferencia de lo que ocurre en la novela de aventuras sin reflexión, siempre en busca de hechos extraordinarios y, por tanto, confirmación de los ordinarios. Pero en Sade y en Kafka trabaja la razón para que destaque la locura objetiva mediante el *principium stili-*

sationis. En grados diversos, uno y otro pertenecen a la Ilustración. En Kafka, la desmagización es el "Así es". Kafka cuenta cómo van propiamente las cosas, pero sin ilusiones sobre el sujeto que, en extrema conciencia de sí mismo —de su nulidad—, se arroja al montón de basura, como la máquina de los muertos procede con los que se le confían. Kafka ha escrito la robinsonada total, la robinsonada de una fase en la que cada hombre se hizo su Robinsón, bogando sin timón en una balsa cargada de trastos reunidos sin conexión. La relación que existe entre robinsonada y alegoría, que tiene su origen en el propio Defoe, no es ajena a la tracción grande de la Ilustración. Corresponde a la inicial lucha burguesa contra la autoridad religiosa. En el fragmento VIII de los *Axiomata* dirigidos contra el ortodoxo pastor Goeze por Lessing, muy apreciado por Kafka como poeta, se habla de un "depuesto predicador luterano del Palatinado" y de su familia, "que constaba de una suma de niños de ambos sexos". El barco naufraga, y la familia se salva, con un catecismo, arribando a una pequeña isla desierta del grupo de las Bermudas. Generaciones más tarde, un predicador de Hesse descubre en la isla de los descendientes de los náufragos. Hablan un alemán "en el que le pareció no oír más que giros y locuciones del catecismo de Lutero": Son ortodoxos "excepción hecha de algunas pequeñeces. Como es natural, el catecismo se había consumido en los ciento cincuenta años, hasta el punto de que no les quedaban de él más que las pastas de la encuadernación. En estas pastas, decían, está todo lo que sabemos. —Estuvo, amigos míos, dijo el predicador—. Está, sigue estando, contestaron ellos. Nosotros, ciertamente, no sabemos leer, ni sabemos casi qué quiere decir leer: pero nuestros padres oyeron a sus padres que leían las pastas. Y éstos conocieron al hombre que las hizo: Se llamaba Lutero y vivió poco después de Cristo". Acaso aún más cerca de la línea de Kafka —si ello es posible— está la *Parábola,* que tiene en común con él cierto involuntario elemento de obscurecimiento. El destinatario, Goeze, no la ha entendido en absoluto. La forma parabólica misma es empero difícilmente separable de la intención ilustrada. Al incrustar en materiales naturales —¿no procede del Oknos el asno esópico?— significaciones y doctrinas humanas, el espíritu se reconoce en aquéllos. Así rom-

pe el círculo mítico al que resiste su mirada. Algunos lugares de la parábola de Lessing —que Kafka quiso publicar bajo el título de *El Palacio en llamas*— son tanto más ejemplares cuanto que ignoran totalmente la imbricación mítica a que han llegado en trozos análogos de Kafka. "Un sabio y activo rey de un grandísimo reino tenía en su capital un palacio de dimensiones enormes y de curiosísima arquitectura. Enorme era la dimensión por que el rey había reunido en torno suyo en el palacio a todos aquellos que necesitaba como ayudantes o instrumentos de su gobierno. Curiosísima era la arquitectura: pues negaba más o menos todas las reglas aceptadas... El palacio entero se encontraba al cabo de muchísimos años con la misma pureza y plenitud con que le habían dejado los constructores al darle la última mano: por fuera un poco incomprensible; por dentro, todo él luz y ordenada disposición. El que pretendiera ser entendido en arquitectura quedaría sobre todo ofendido por las fachadas, las cuales estaban interrumpidas por unas pocas ventanas dispersas sin orden, grandes y pequeñas, redondas y cuadradas, pero tenían en cambio muchas puertas y muchos portales de diversas formas y dimensiones... No se entendía para qué se necesitaban tantas y tan diversas entradas, pues un gran portal en cada una de las fachadas habría estado más en su punto y habría prestado los mismos servicios. Sólo los menos entendían el sentido de que gracias a tantas pequeñas entradas, cualquier persona llamada al palacio podría llegar del modo más breve e infalible al lugar en que le necesitaban. Así se produjo mucha polémica entre los supuestos entendidos, y generalmente los que más encendidos entraban en liza eran los que menos ocasión habían tenido de ver el interior del palacio. Había además algo que a primera vista habría hecho pensar en una rápida y fácil solución de la polémica, pero, por el contrario, la complicó aún más confusamente y alimentó la más tenaz prosecución del litigio. Creían en efecto poseer diversos antiguos croquis de la mano de los primeros arquitectos del palacio; esos croquis llevaban anotaciones y signos cuya lengua y grafía estaban prácticamente perdidas... Un día, cuando el litigio sobre los croquis estaba, si no terminado, sí al menos adormecido, un día, digo, a media noche, resonó de repente la voz del centinela: ¡Fuego! ¡Fuego en el palacio!... Todo el mundo

se incorporó sobresaltado en el lecho; y, como si el fuego no fuera en el palacio, sino en la propia casa, cada cual echó mano de lo más valioso que creía poseer: los croquis. Salvemos este palacio, pensó cada cual. El palacio no puede arder allá más propiamente de lo que está aquí... Y con esta obsesión habría ardido realmente el palacio si se hubiera encendido. —Pero los asustados centinelas confundieron una aurora boreal con un incendio". Bastaría un mínimo desplazamiento de acentos para hacer de la historia, pieza de enlace entre Pascal y los Diasalmos *ad me ipsum* de Kierkegaard, una historia de Kafka. Le habría bastado a Kafka con subrayar algo los monstruosos y extraños rasgos del edificio a costa de su utilidad, le habría bastado con presentar la frase de que el palacio no podría arder más propiamente en sí que en los croquis como dictamen de una de aquellas oficinas cuyo único principio jurídico es *quod non est in actis non est in mundo,* para hacer de la apología de la religión contra su enquistada interpretación la denuncia del propio poder numinoso por medio de su propia y auténtica interpretación. El obscurecimiento, la ruptura de la parabólica intención, son consecuencias de la Ilustración. Cuanto más cosa objetiva reduce al hombre, tanto más desesperada e impenetrablemente yacen ante éste los contornos del ente mero que jamás consigue disolver en la subjetividad y del que sorbió ya todo lo familiar. Kafka reacciona según el espíritu de la Ilustración a su involución en mitología. Se le ha comparado frecuentemente con la cábala. Sólo los conocedores del texto podrán decir si con razón. Pero si efectivamente la mística judía desaparece finalmente en Ilustración, se tendrá con esa comparación comprensión de la afinidad del tardío ilustrado Kafka con la mística antinómica.

9

Antinómica es la teología de Kafka — si realmente se puede hablar de tal teología — frente al mismo Dios cuyo concepto defiende Lessing contra la ortodoxia: el Dios de la Ilustración. Este es empero un *deus absconditus.* Kafka es un acusador de la teología dialéctica en la que erróneamente se le quiere ali-

near. Su diversidad absoluta converge con las potencias míticas. El Dios plenamente abstracto, indeterminado, limpio de toda cualidad antropomórfico-mitológica, se transforma en el Dios ambiguo y amenazador que no suscita más que temor y temblor. Su "pureza", imitada del espíritu, instaurado en Kafka por la absoluta interioridad expresionista, restablece, en el terror ante el Desconocido radical, el arcaico de la humanidad presa en la naturaleza. La obra de Kafka apresa la hora que suena cuando la fe purificada es desenmascarada como impura y la desmitologización como demonología. Pero sigue siendo un ilustrado en el intento de rectificar el mito que así irrumpe, en el intento de repetir, más severo, el proceso contra él como ante una cámara de revisión. Las variaciones de mitos que se han hallado en su legado dan testimonio de sus esfuerzos rectificatorios. El *Proceso* mismo es el proceso del proceso. Como crítico, y no como heredero, utiliza motivos del *Temor y temblor* de Kierkegaard. En los memoriales de Kafka dirigidos a quien corresponde se describe el tribunal situado sobre el hombre para hacer convicto al derecho. Ninguna duda permite sobre el carácter mítico de éste. Un lugar del *Proceso* habla de la diosa de la justicia, de la guerra y de la caza considerándola una sola. La doctrina kierkegaardiana de la desesperación objetiva se trasplanta a la misma absoluta interioridad. La enajenación absoluta, entregada a la existencia de la que se ha retirado, se explora como infierno —como el infierno que era ya en Kierkegaard sin que éste lo supiera—. Infierno desde la perspectiva de la Redención. El efecto de extrañeza en Kafka, procedimiento artístico para hacer perceptible la enajenación, cobra su legitimación del contenido. Su obra finge un lugar desde el cual la creación aparece tan surcada y dañada como debería serlo el infierno mismo según su tradición. En la Edad Media tortura y muerte se aplicaban "invertidas" a los judíos; ya Tácito ha acusado en un lugar célebre a su religión de religión invertida. Los delincuentes se ahorcaban cabeza abajo. Tal como la superficie de la tierra tiene que haberse presentado a esas víctimas en las infinitas horas de su agonía, la fotografía el agrimensor de Kafka. La óptica de la salvación se le ofrece al precio de esa plena tortura. La catalogación de Kafka entre los pesimistas, entre los existencialistas de la desesperación,

es tan errónea como la que lo pone entre los maestros de salvación. Kafka ha hecho honor a las palabras de Nietzsche acerca del optimismo y el pesimismo. La fuente luminosa que da brasa infernal a la fisura del mundo es la luz óptima. Pero aquí se invierte lo que para la teología dialéctica es luz y sombra respectivamente. No se trata de que lo Absoluto exhiba a la condicionada criatura su parte absurda; doctrina que ya en Kierkegaard llevaría a consecuencia más escandalosa que la mera paradoja, y que en Kafka significaría la entronización de la locura; sino que el mundo se descubre como absurdo, tan absurdo como lo sería para el *intellectus archetypus*. El reino intermedio de lo condicionado se hace infernal bajo los artificiales ojos de ángel. Hasta este extremo pone Kafka en tensión al expresionismo. El sujeto se objetiva al denunciar el último acuerdo. A esto contradicen sin duda los elementos doctrinales que pueden leerse en Kafka, así como las informaciones que hablan del bizantino respeto que tributaba como persona a poderes extraños. Pero la ironía de esos rasgos, frecuentemente observada, cuenta también como contenido de la doctrina. Kafka no ha predicado humildad, sino que ha recomendado el comportamiento de más garantía contra el mito: la astucia. Para él, la única, débil, mínima posibilidad de impedir que el mundo tenga al final razón consiste en dársela. Como el más pequeño de los hijos en los cuentos, hay que hacerse inaparente, pequeño, víctima indefensa, no hay que insistir en el propio derecho según costumbre del mundo, que es el derecho y la costumbre del trueque que reproduce sin cesar la injusticia. El humor de Kafka aspira a la reconciliación del mito mediante una especie de mimetismo. También en esto sigue Kafka aquella tradición ilustrada según la cual, desde el mito homérico hasta Hegel y Marx, el acto espontáneo, el acto de la libertad, equivale al cumplimiento de la tendencia objetiva. Pero desde entonces la gravosa pesadez de la existencia ha crecido más allá de toda proporción con el sujeto, y con ella la "no verdad" de la utopía abstracta. Como hace milenios, busca Kafka la salvación mediante la incorporación de la fuerza del enemigo. Pretende romper la maldición de la cosificación por el procedimiento de que el mismo sujeto se cosifique. El sujeto debe realizar lo que le ocurre. "Psicología por última vez" —las figuras de Kafka re-

ciben la orden de dejar el alma en guardarropía, en un momento de la lucha social en el que la única posibilidad del individuo burgués está en la negación de su propia composición y en la negación de la situación clasista que le ha condenado a ser lo que es. Igual que su compatriota Gustav Mahler, Kafka se pasa a los desertores. En lugar de la dignidad del hombre, supremo concepto burgués, aparece en él la salvadora meditación y recuerdo de la semejanza con el animal, semejanza de la que se nutre todo un estrato de su narrativa. La inmersión en el ámbito interno de la individuación, que se cumple en tal autorreflexión, tropieza con el principio de la individuación, con aquel ponerse a sí mismo sancionado por la filosofía: con la resistencia mítica. La reparación se intenta haciendo que el sujeto abandone esa resistencia. Kafka no glorifica el mundo sometiéndose a él, sino que resiste a él mediante la no-violencia. Ante ésta, el poder tiene que confesar ser lo que es; en esto se basa Kafka. El mito tiene que sucumbir a su propia especular imagen. Los héroes del *Proceso* y del *Castillo* no se hacen culpables por culpa suya —no tienen ninguna—, sino porque intentan hacerse con el derecho. "El pecado original, la vieja injusticia cometida por el hombre, consiste en el incesante reproche que hace el hombre, en su protesta de que se le hace injusticia, de que él fue víctima del pecado original." Por eso los sensatos discursos de aquellos personajes, especialmente los del agrimensor, tienen algo de locura, torpeza e ingenuidad: su sana razón refuerza la obnubilación contra la cual se yergue. Mediante la cosificación del sujeto, impuesta ya por el mundo, Kafka quiere aún superar a éste, si posible fuera: lo muerto se hace embajada del descanso sabático. Tal es el reverso de la doctrina kafkiana de la muerte malograda: y la única promesa que el ilustrado Kafka no condena con el mandamiento iconoclasta es la que dice que la creación dañada no puede ya morir. Esa promesa se enlaza con la salvación de las cosas —de las cosas que no están entretejidas con la conexión culposa: las cosas introcables, las cosas inútiles—. A ellas apunta la más profunda capa significativa de lo caduco en Kafka. Su mundo de ideas —como el teatro natural de Oklahoma— parece una tienda de objetos invendibles: ningún *theologúmenon* se le acerca tanto como el título de una comedia cinematográfica

americana: Shopworn Angel. Mientras que en los interiores en que habitan los hombres habita la desgraciada, los rincones de la infancia, lugares abandonados como la caja de la escalera, son rincones de esperanza. La resurrección de la carne debería tener lugar en un cementerio de automóviles. La inocencia de lo inútil pone contrapunto a lo parasitario: "La ociosidad es la madre de todos los vicios y la corona de todas las virtudes". Según el testimonio de la obra de Kafka, en el confuso mundo todo lo positivo, toda aportación, el trabajo mismo, podría casi decirse, que reproduce la vida, no hace más que promover la confusión. "Sólo se nos impone hacer lo negativo: lo positivo nos es dado ya." La única medicina contra la semi-inutilidad de la vida que no vive sería la inutilidad plena. Así se hermana Kafka con la muerte. La creación cobra supremacía sobre lo vivo. Se destruye la mismidad, última posición del mito, y se rechaza la falsedad de la mera naturaleza. "El artista esperó hasta que K. se hubiera tranquilizado, y luego, como no halló otra salida, se decidió a seguir escribiendo. La primera rayita que hizo fue para K. una liberación, aunque evidentemente el artista no lo trazó sino luchando con la más tenaz resistencia; por eso la escritura no era ya tan hermosa, parecía sobre todo que faltara oro; el trazo se arrastró pálido e in seguro, y la letra resultó demasiado grande. Era una J, y casi estaba terminada cuando el artista golpeó colérico el túmulo con el pie, tan violentamente que voló por el aire la tierra que lo rodeaba. Finalmente le entendía K.: era demasiado tarde para impetrarle; con todos los dedos a la vez excavó la tierra, que casi no ofrecía ninguna resistencia; todo parecía preparado; por la mera apariencia habían dispuesto una delgada costra de tierra; inmediatamente detrás de ella se abrió un agujero de pendientes paredes en el que se hundió K., suavemente movido en círculo por la corriente que le sostenía boca arriba. Pero mientras la impenetrable profundidad le absorbía, aún tiesa la cabeza sobre el cuello, arriba su nombre corrió velozmente por la piedra, enriquecido con potentes adornos." Sólo el nombre, manifiesto en la muerte natural, sólo el nombre, y no el alma viva, constituye la parte inmortal.

REFERENCIAS

La crítica de la cultura y la sociedad: escrito en 1949, publicado en *Soziologische Forschung in unserer Zait*, homenaje a Leopold von Wiese al cumplir 75 años, 1951.

La conciencia de la sociología del saber, escrito en 1937, publicado en *Aufklarung*, 1953.

Spengler tras el ocaso: inicialmente conferencia (1938), publicada en inglés en 1941 en *Studies in Philosophy and Social Science*, en alemán en el *Monat*, 1950.

El ataque de Veblen a la cultura: conferencia en el Instituto de Estudios Sociales de Nueva York, otoño de 1941, publicado en inglés en 1941 *Studies in Philosophy and Social Science*, en alemán en el *Monat*, 1953.

Aldous Huxley y la Utopía: escrito para un seminario del Instituto de Estudios Sociales celebrado en Los Angeles en 1942 y en el que Herbert Marcuse habló sobre el *Brave New World*, mientras Max Horkheimer y el autor presentaban tesis sobre la necesidad. Publicado en *Die neue Rundschau*, 1951.

Moda sin tiempo: escrito en 1953, publicado en *Merkur*, 1953.

Defensa de Bach contra sus entusiastas: escrito en 1951, publicado en *Merkur*, 1951.

Arnold Schonberg: escrito en 1952, publicado en *Die neue Rundschau*, 1953.

Museo Valéry Proust: escrito en 1953, publicado en *Die neue Rundschau*, 1953.

George y Hofmannsthal: escrito en 1939-40, publicado en el volumen mimeografiado *Walter Benjamin zum Gedachtnis*, dirigido por Max Horkheimer y el autor y editado en número reducido de ejemplares por el Instituto de Estudios Sociales en 1942.

Caracterización de Walter Benjamin. escrito en 1950, publicado en *Die neue Rundschau*, 1950.

Apuntes sobre Kafka: escrito en 1942-1953, publicado en *Die neue Rundschau*, 1953.